معراج نامة

أثر إسلامي مصوّر



حققه

د. ثروت عكاشة

دراسة ونص



معراج نامة

الطبعة الأولى

دار المستقبل العربي
٤١ شارع بيروت ـ مصر الجديدة

رقم الإيداع : ٣٠١٦ / ١٩٨٧
الترقيم الدولي : ٥ ــ ٠٧٠ ــ ٤٤٢ ــ ٩٧٧

إهـــداء

إلى ابنتي نورا

معراج نامة

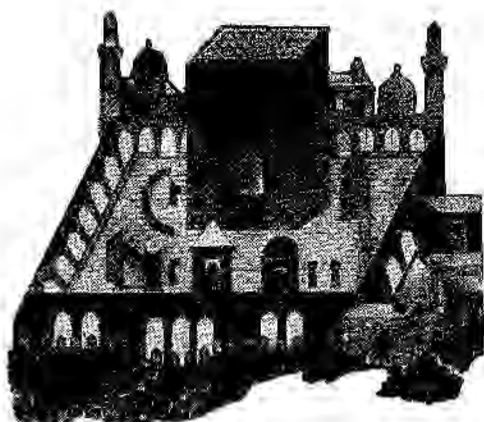
أثر إسلاميّ مصوّر

حققه

د. ثروت عكاشة



دراسة ونصّ



فهرســت

صفحة

تصميم الغلاف والإخراج الفنى

الفنان : حلمى التونى

كلمة أولى

ما من شك فى أن شوق الإنسان لمعرفة ما وراء عالمه الصغير ، وما بعد حياته القصيرة كان ـــ ولا يزال ـــ يملأ قلبه ويثير خياله ويشغل عقله . ولا يكاد أدب من الآداب ، قديمها وحديثها ، يخلو من غزوات بعيدة أو قريبة ، ورحلات طويلة أو قصيرة نحو هذه الآفاق الغامضة المجهولة ، التى يعود بعدها الغزاة فيتحدثون عما رأوا وما سمعوا ، أو يتحدث الناس على ألسنتهم بما يشتهونه ويحلمون به . وقد عرف أدبنا العربى قدرا من هذه الرحلات الخارقة ، لعل أقربها الى أذهان المثقّفين غفران أبى العلاء وزوابع ابن شهيد ومنامات الوهرانى وتوهّم المحاسبى ومعراج البسطامى وإسراء ابن العربى . ومع ذلك فإن هذا الإنتاج على طرافته الأدبية ، وقيمته الاجتماعية والدينية ، لا يكاد يعرفه غير الخاصة من المثقفين ، ولا يكاد يتذوقه إلا من أوتى حظا كبيرا من علوم العربية ، ومن عرف مذاهب القوم فى التحقيق والتعبير وفى الإشارة والإلغاز ، ولا يتوفر هذا إلا لفريق من الدارسين المختصين .

والأمر على خلاف ذلك حين تُذكر قصة المعراج ، فقد استطاعت هذه القصة ، التى تتحدث عن إسراء النبى العربى الى بيت المقدس ومعراجه الى السماوات السبع ، أن تتجاوز نطاق الطبقة المثقفة الى الجماهير العريضة ، فتُتلى فى المحافل ، وتتداولها أيدى العامة ليجد فيها الناس صورة لما يشتهون معرفته من أمر آخرتهم ، وما ينبغى قيامه بينهم من سلوك ومعاملات ، وما عليهم نحو ربهم ونبيّهم من واجبات وقد تجاوزت القصة حدود الشعب العربى الى الشعوب الإسلامية جميعها فتُرجمت الى لغات تلك الشعوب وخاصة الفارسية والتركية ، بل إنها تجاوزت العالم الإسلامى الى العالم المسيحى فتُرجمت إحدى رواياتها الى اللاتينية والفرنسية والإسبانية خلال القرون الوسطى الأوربية فاكتسبت بذلك صفة عالمية لم تكتسبها كتب أخرى كثيرة . ومع ذلك فإن الاهتمام بأمر الإسراء والمعراج شغل العلماء أيضا ، فعلماء التفسير وعلماء الحديث ومؤرخو السيرة النبوية والمتكلّمون ورجال التصوف يناقشون القضية ويتجادلون حول معناها وحول جملتها وتفاصيلها وهل هى رحلة بالروح أو بالروح والجسد ومتى كان زمنها وما رُوِى من أحاديث عنها الى غير ذلك مما يدخل فى نطاق أولئك العلماء .

وإذن فقصة المعراج كفيلة بأن تثير كثيرا من القضايا ، وجديرة بأن تكون موضوعا لدراسات متعددة ، ولذا فقد أسهم القدماء والمحدثون فى بعض هذه الجوانب وعالجوا بعض هذه الأمور ، ولا

يزال المجال متسعا لدراسات شتى ولأبحاث متعددة فى نطاق الأدب الكلاسيكى والأدب الشعبى . على أن جانبا طريفا من أمر هذه القصة ظل مجهولا أو شبه مجهول لدى القارىء العربى لا يكاد يعرف عنه شيئا . ذلك هو أن قصة المعراج كما استثارت الخيال الشعبى وكما شغلت علماء الدين ، قد استهوت فريقا آخر من الناس ، هم المصوّرون ، فكان لهم فى فن التصوير الإسلامى محل ومكانة . فمن هم هؤلاء المصورون ، وكيف عبّر المصور المسلم بخطوطه وألوانه عن أثر هذه القصة فى نفسه ؟ وكيف يلتقى فن القول بفن التصوير وترتبط الثقافة الدينية بالثقافة الدنيوية ؟ هذا هو مدار بحثنا الذى يدور حوله هذا الكتاب .



ولقد كان الفن فى جل عصوره — ولا يزال — أكثر جنوحا الى الخلق منه الى المحاكاة التى كانت من خصائص الفن الإغريقى وحده ، والتى لم يأخذ بها الفن فى الشرق القديم كما لم تأخذ بها الفنون فى القرون الوسطى ، يدلّنا على ذلك ما كان من موجة تحطيم الصور[1] فى بيزنطة خلال القرنين الثامن والتاسع الميلاديين . وعلى مثل ما كان الفن خلال تلك القرون السالفة نجده فى العصر الحديث إذ لا يزال الفنان فيه فنان خلق لا فنان محاكاة . ولقد عاش الفلاسفة مؤيدين مذهب الخلق فى الفن منكرين ما جاء على نمط المحاكاة ، نذكر منهم أفلاطون وأفلوطين فى الزمن القديم ، ثم كروتشه وأندريه مالرو فى العصر الحديث . وما من شك فى أن فلاسفة الإسلام تأثروا شيئا برأى الفلاسفة القدامى فى الفن لا سيما الفلسفة الأفلاطونية التى كانت تدعو الى كل ما هو خلّاق وتلفظ ما يجىء محاكاة للمحسوس ، وتسمو الى « المُثُل » والعقلانية ، مرتفعة بذلك عن كل ما هو مادى وحسّى .

على هذا النحو وجد الفلاسفة المسلمون فى هذه الفلسفة ما يتفق وميولهم الروحية وفكرتهم المجردة . وما إن أظلّ الإسلام البيئة العربية حتى أخذت هذه الفلسفة التأملية العقلانية تشيع وتغلب ، وفى ظل هذه الفلسفة أخذ الفن طريقه بعيدا كل البعد عن المحاكاة المطابقة ، جانحا فى كل ما يصدر عنه الى الخلق والإبداع . فلا يكاد المرء يتأملُ الفنَّ الإسلامى حتى يدركَ على الفور أنه إبداعٌ خالص ، وأنه أبعدُ ما يكونُ عن تلك المحاكاة للطبيعة التى كانت من خصائص الفن الإغريقى . وليس من شك فى أن الفنَّ الإبداعى يسمو فوق فن المحاكاة ، ففنُّ المحاكاةِ مجردُ نقلٍ مهما اتّسم بالحذق والبراعة ، فى حين أن فنَّ الإبداع يغترفُ عناصرَه من وجدانٍ نابض بأفكار ومُثُل وأخيلة وانطباعات . ومن هنا نجدُ الفنونَ الإسلامية زاخرةً بالأفكار المجردة المعنوية . فإذا نظر الفنانُ المسلم إلى الواقع المحسوس أخضعه لمنهجه دون أن يخضعَ له ، وتناوله بما منحه له الحسّ الإسلامى من صفاءِ ذهنٍ ودقةِ حَدْسٍ ، فأحاله إلى صورٍ إبداعية ترمز إلى الواقع ، وتوحى به دون أن تجسّمه أو تحاكيه .

وقديما أدرك فلاسفةُ الإغريق ما ينطوى عليه فنُّهم المحاكى للواقع ، فلم يترفّقوا به ، حتى نجد أفلاطون يذهب إلى أن « الفنَّ ليس إلا صورةً للأشياء المحسوسة التى هى نفسُها صورةٌ للمُثُل» . وحيث إن العمل الفنى لايحاكى المُثُل الثابتة للأشياء ، بل مجردَ مظاهرِ جزئيةٍ لها ، يكون العملُ الفنى فى نظره أقربَ الى الظلال التى هى أدنى مراتب الوجود .

ومع أننا نضعُ فى اعتبارنا ارتكاز مقولة أفلاطون على نظرية « المُثُل » ، وموقفه الميتافيزيقى العام من المحسوسات بوصفها صوراً للمُثُل ، فإن هذا لا يغيّر من أنه ينتقصُ من قدر الأعمال الفنية التى تحاكى الواقع . فإذا جئنا الى فلاسفة الإسلام وجدنا إدراكا عميقا بأن العملَ الفنى هو عمليةُ خلقٍ وإبداع أصلًا ، وأن الفنانَ يستلهمُ أفكارا وخيالات غير واقعية ولا محسوسة ، كما أنها ليست فى نفس الوقت « مُثُلا » من تلك التى افترض أفلاطون وجودَها . ويكفى أن نتأملَ مقولةَ المتصوف الإسلامى النابه جلال الدين الرومى : « إن كلَّ صورةٍ أراها ، جنسُها فى اللامكان . فلو ذهبت الصورةُ فليس ثمة ما يُحزنُ ، إذ أصلُها خالد » ، إلى أن يخاطبُ ربَّه قائلا : « هل أنا إلا مصوّرٌ نقّاشٌ أصنعُ لحظةً تمثالا ، ثم أنا فى حضرتك أصْهَرُ كلَّ هذه التماثيل ، كما أخلقُ مائة نقشٍ وأنتَ فيها الروح ، فإذا ما رأيتُ ما صوّرتَ أنت ، ألقيتُ بما صنعتُ أنا جميعا فى النار »[٢] . وهكذا نجد اعترافا من الفيلسوف المسلم بأن الفنانَ المسلمَ يُقْدمُ على الإبداع مدركا أنه إنما يتشبّهُ بالخالق مبدع الكائنات . وتلك مخاطرةٌ ينبغى أن يُحسبَ حسابُها ، ومن ثم كان عليه أن يَفْلتَ من إسار الواقع ، بأن يلوذَ بالرموز تُسبغُ على منجزاته ألوانا من التخيّلات المعبّرة عن أحاسيه الخفيّة الغيبية ، لا عن ملامح الطبيعة الواقعية .

وقد ازدهر الفنِ الإسلامى نابضا حين ارتبط بروح التصوّف الإسلامى ، وأخذت تصاويرُ العالم المحسوس تتراءى فى تراث المتصوفة المسلمين بوصفها تعابيرَ رمزيةٍ تشى بما يحسّونه فى أعماقهم من حنين الى العالم الآخر ، وبما يشدُّ وجدانَهم من صلة غيبية الى عالم الروح . وهذه الفكرةُ التصّوفية هى التى أملت على رجال الفن من المصورين تلك القواعد لا يخرجون عنها ، فجاءت تصاويرُهم رموزا ، مشيرةً الى أحاسيسهم الغيبية . ومن ثم ينبغى أن ندرك ونحن نتأمل الصور التى تُمثّل بعض الأشخاص أو الأماكن المقدسة أنها ليست بالفعل من فن المحاكاة المُطابِقة ، بل هى ألوانٌ من التجسيم لخيالاتٍ تسكنُ الفكرَ فى محاولةٍ للوصول الى العقولِ عبرَ صورةٍ تستعيرُ شكلَ المحسوس ، من أجل التعبير عن فكرة فى وجدان الفنان . والحقُ إن ما نراه فى التصوير الإسلامى الدينى هو أطيافٌ لا تحاكى الواقع ، وإن حاولت أن تَربطَنا به عبرَ نماذجَ متخيَّلةٍ له .

ولعل من واجبى أن أشيرَ الى أن محاكاةَ الواقع تُلْقى على الفنان المحاكى تبعاتِ الالتزام بما يراه ، فى حين أن الفنانَ الخلّاقَ لا يحملُ تلك التبعة لأنه لا يلتزمُ إلا بالفكرة التى تسيطرُ على

وجدانه ، والتى يجهدُ فى التعبير عنها . من هنا أقدم المصور المسلم على صياغة صورٍ للأنبياء والملائكة وللجنة والنار مما لم يشهدْه ، ولا يستطيع أحدٌ أن يُلزمَه بمطابقته لشيء محدّد أو لشخص بعينه . وهو مايدفعنا إلى أن نعود فنقول إن التصوير الدينى الإسلامى يقوم على ملء الفراغ بإبداع فنى يتشكّل فى أساسه من الرموز لا من عناصرَ واقعية ، مهما ادعى الفنان أن هذه الصورة أو تلك تمثل هذا النبى أو ذاك ، أو أن هذا المبنى يمثل الكعبة أو بيت المقدس . فليس مانراه غير نماذج يُرمِز بها للأشخاص والأماكن . وكان بودّى لو استبدلت بكلمة صورة الرسول كلمة رمز أنىَّ وردت تلك الكلمة وما أظننى أبقيت إلا القليل فى السياق الذى لاضير معه حتى لا أخرجَ بكتاب عن الفن إلى غير الصيغة الفنية الخالصة .



وكنت قد قصدت باريس فى ١٤ يوليه ١٩٧٣ لأَمْضِىَ فيها ردحا أعكف فيه على تحقيق مخطوطة « معراج نامة » ومخطوطة « مقامات الحريرى » للواسطى المحفوظتين بدار الكتب القومية بباريس . وعندما ذهبت الى دار الكتب فى اليوم التالى قالت لى مديرة قسم الدراسات الشرقية الآنسة مارى روز سيجى إن مخطوطة « معراج نامة » التى أطلبها معروضة الآن فى معرض للتصوير الإسلامى بمناسبة مؤتمر المستشرقين مدّته شهر . وكانت لى صلة قديمة بمدير دار الكتب السفير دَنْرى ، فلقد كنّا عضوين زميلين بالمجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو منذ أعوام عشرة ، فقصدت إليه لتوّى وحدّثته بما كان ، فإذا هو يطلب إلىّ أن أسبقه على الفور الى قسم الدراسات الشرقية . وما كادت قدماى تستقران فى القاعة حتى وجدته فى إثرى ووراءه حاجب مادٌّ ذراعيه يحمل المخطوطة التى أطلبها وكانت من الكِبَر بمكان . عندها دُهِشَت مديرة القسم ، غير أنها حفّت لاستقبال المدير العام الذى طلب إليها أن تُفسح لى مكانا فى المكتبة يتسع لدراستى وأن تبذل لى كل العون إذ أنى كما حدّثها المدير نازحٌ لمهمة علمية خاصة ، كما طلب إليها أن تتيح لى أن أختلف الى المكتبة فى غير أوقاتها الرسمية إذا لزم الأمر توفيرا لجهودى وحرصا على استغلال الوقت المتاح لى مدة إقامتى فى باريس . وتوثقت عرى الصداقة بينى وبين مديرة القسم التى كان تخصّصها فى اللغة الصينية ، وقد صارحتها يوما بعد آخر بكل ما فى نفسى حول دراستى لهذه المخطوطة ، وفى الحق لقد لقيت منها كل العون . وبعد أن فرغت من مهمتى غادرت باريس الى بيروت وإذا أنا ألقى صديقا هو الأستاذ غسان توينى صاحب دار النهار للصحافة والنشر ، وما كاد يرى ما بين يدى من صور صوّرتها من المخطوطة حتى شُدِه بمابها ، وإذا هو يعرض علىّ أن تتولى دار النهار نشرها فرجوته أن يمهلنى قليلا حتى أُتمّ كتابة النص فى القاهرة غير أنه أبى علىّ هذا وحرّر عقدا بينى وبينه فى نفس اليوم بتاريخ ٢٧ يوليه ١٩٧٣ على أن أرسل له النص بعد كتابته خلال أشهر ثلاثة ، وطلب إلىّ أن أعيد الكرّة فأصوّر صوِرا أخرى لم أكن قد صورّتها من مخطوطة باريس على أن تكون ملونّة على نفقة دار النهار . ومضى عام وإذا الحرب الأهلية فى لبنان تنشب فتحول دون نشر الكتاب ، وانتهى الأمر الى دار « اطلاعات »

بطهران فأخذت على عاتقها أن تنشر هذه المخطوطة منقولا النص العربى الى الفارسية ، وما إن وصلنى النص الفارسى لأنظر فيه وأقرّ طبعه حتى قامت الثورة فى إيران .

ويطالعنى العام السابع والسبعين بعد التسعمائة والألف فإذا أنا أرى أن هذه الآنسة مديرة قسم الدراسات الشرقية بدار الكتب القومية فى باريس قد نشرت صور هذه المخطوطة كلها مقدّمة لها بصفحات قليلة باللغتين الفرنسية والإنجليزية مع تعليقات موجزة مع الصور(٣) . وكان الأَوْلى بها بعد ما علمت بجهودى وتفرّغى لهذه المخطوطة وبعد ما أفضيتُ إليها بكل مكنونى أن تكاشفنى عند مقدمى عليها عام ١٩٧٣ بما تنوى إن صحّ أنها كانت لها نيّة عند ذاك ، ويعلم الله أنى أنا الذى نبّهتها إلى تلك المخطوطة ومالها من شأن . ولعل الذى أفضيتُ به إليها هو ما أثار اهتمامها وجعلها تخالف السلوك الأدبى وتفعل ما فعلت مما لا يقرّها عليه خُلُق . ولكن هذا لن يثنينى عن أن أطالع القراء بتقديمى المستفيض وتعليقاتى على الصور بما تراءى لى ، فلقد كان هذا جهدا منى لم أر أن أحرم القراء لا سيما قراء العربية من أن يشاركونى الرأى فيه .

وقد رأيت أن ينتظم هذا الكتاب جملة من الدراسات لتكون مدخلا الى الحديث عن صور المعراج ، فأفردت فصلا للحديث عن « مشكلة التصوير فى الإسلام » وموقف علماء المسلمين منها قديما وحديثا وسُقت وجهات النظر المختلفة مستندا إلى النصوص التاريخية والى تفسير الظاهرة فى إطارها الحضارى ، ووقفت بطبيعة الحال بجانب القائلين بإباحة التصوير . وأحسب أن الحرج فى هذه القضية قد رُفع أو كاد ، وأن الفنون الجميلة قد رسخ مكانها فى عالمنا الإسلامى الحديث . وأفردت فصلا عن « التصوير الدينى » . وأعقبت هذا بفصل عن « إيقونوغرافية تصوير الرسول والبراق الذى عرج به الى السموات » بعد أن أضحت هذه الإيقونوغرافية الشغل الشاغل من بين الدراسات الجامعية . وعقدت فصلا عن « مصادر التصوير الإسلامى » عرضت فيه بإيجاز لتاريخ التصوير فى الإسلام والمنابع التى استقى منها وتأثّر ، وصلته بالتراث الإنسانى السابق عليه أو المعاصر له ، وسُقت نماذج لتأييد رأيى وتوضيحه ، كما تحدثّت بتفصيل أكثر عن « التصوير فى ظل الدولتين الإيلخانية والتيمورية » ثم انتهيت من ذلك كله الى نظرة شاملة عن « المناخ الروحى فى فارس منذ الفتح الإسلامى حتى القرن الخامس عشر » . وإذ كان هذا الكتاب مقصوداً به تناول صور مخطوطة « معراج نامة » ، ولما كانت هذه الصور تعبيرا وإيضاحا لقصة المعراج ، كان من الطبيعى أن أقدم للقارىء « قصة المعراج » كما قرأها وعرفها المصوّر ، ليدرك مدى التطابق أو التباعد بين النص المقروء وبين العمل الفنى المنظور ، فعمدت الى تلخيص القصة فى صفحات محدودة أوردت فيها خلاصة المواقف والموضوعات فى عبارة سهلة واضحة . ومعروف أن قصة المعراج إذ تحولت إلى أدب شعبى ، كانت محلا لإضافات كثيرة عبر العصور والبيئات المختلفة التى تنقّلت فيها فأصبح لها أكثر من رواية ، تختلف الروايات فيما بينها طولا وقصرا ، ويشتمل بعضها على مالا يشتمل عليه بعضها

الآخر . وإذ كانت الأساليب الأولى التى نُسجت على منوالها قصة المعراج على مرّ الأجيال منها ما يكاد يكون مأثورا محفوظا ، من أجل هذا أبقيت على بعض تلك العبارات المتوارثة فيما عرضت ، ولم أمسّ شيئا منها بالحذف أو التغيير إلا ما قد يتراءى ممعنا فى الغموض والإغراب .

ولكنى مع ما احتفظت به من بعض الأساليب سُقتُ ما بعد هذا سوقا جديدا فى قالب أقرب الى القصة منه الى السرد التاريخى . وموضوع قصة المعراج على النحو الذى سُرِدَت به فى المراجع القديمة لا شك فيه ما يجنح الى الخيال ويبعد شيئا عن التصوّر الحق ، ومن أجل هذا رأينا الأدباء على مرّ العصور يتخذون من تلك الصور الدينية موضوعا شعبيا يفيضون فيه كما يُملى عليهم خيالهم ، غير أنه كان ثمة فرق بين هذا الأدب الشعبى الذى تتمثل فيه القدسية الدينية وبين غيره من فنون الأدب الشعبية الأخرى التى تتناول أموراً دنيوية . والمراجع التى كتبت فى هذا الموضوع كثيرة ، وهى مع كثرتها تختلف اختلافا بيّنا ، فلم نر مؤلفاً التزم ما التزمه غيره بدقة ، بل كان لكل منهم حريّته فيما يصف ويتناول . وأنا فيما أعرض أستقى ما استنبط من فيض ما كُتب كله خياله وحقيقته ، لا أغرق كما أغرق المتخيّلون ولا أجمد حيث جمد المتزمّتون . وهدفى فى كل ما أعرض إبراز الجانب التصويرى ، أُقرِّبُ بين ما يُروى وبين تلك التصاوير التى جاءت تصوّر ما رُوى حتى أوائم مواءمة فنية بين المكتوب والمصوَّر ، وأجعل الصورة تنطق بما رُوى ، كما أجعل ما رُوى مترجما لما صُوِّر ، ثم لا أنسى وأنا أعرض هذا أن أذكر بأن التزام الجانب الأسطورى فى عرض مثل هذا الموضوع أوْلَى بالعارض ، إذ كلما طغى الجانب الأسطورى على تلك الناحية كان العرض للمصور أشوق وللمشاهد أتوق . وهذا الموضوع على طرافته فيه جوانب مكررة قد تمسّ هذه الطرافة . من أجل هذا حرصت فيما سقت على أن أتلافى هذا التكرار مفيضا فيما هو خيالى يسانده مرجع من المراجع .

كذلك وجدت نفسى وأنا أتحدث عن المعراج أشير إلى ما أثير حول تأثير هذه القصة فى « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، وهى قضية تعرّض لها عدد من المستشرقين ومن الباحثين الأوربيين على اختلاف أقطارهم وانقسمت حولها الآراء ، فعقدتُ فصلا حول هذه القضية الكبرى عرضت فيه لهذه الآراء فى حيدة وتتبّع لآخر الآراء حتى يكون هذا الفصل معرضا وتسجيلا لتلك الحركة الدراسية الخصبة . ولقد ختمت هذا كله بفصل عن « العناصر الجمالية » فى منمنمات المخطوطة من حيث إيقونوغرافيّتها وما انتظمت من عناصر تشكيلية شتّى ، فيه الى جانب رأيى الشخصى آراء الآخرين .





الفصل الأول

مشكلة التصوير في الإسلام

تبزغ شمس الإسلام على أرض جزيرة العرب خلال القرن السابع الميلادى ، وسكانها شتات متناثر ، ورحّالون جوّابون لا يستقر مقام إلا بأهل مكة فى قلب الجزيرة ، وبأهل اليمن فى الجنوب ، وبأهل سوريا فى الشمال . ويتوهج ضوء الإسلام فيجتذب الشتات ، ويوحّد بين الفرقاء ، ويضع محل التناحر والتقارب رباط العقيدة واللغة فإذا بكل العرب أمة متحدة تحت راية رسالة سماوية تسوّى بين البشر جميعا ، وتدعو الى الخير والأخوة الإنسانية الصادقة ، وتجتذب راية الإسلام شعوبا أخرى الى الشعب العربى ، وتمضى اللغة العربية فى رفقة العقيدة الإسلامية فى مسيرتها الى جنوبى غربى آسيا وشمالى أفريقيا . لكن دولة الإسلام تأخذ بقدر ما تعطى ، وخاصة حين تمتزج بشعوب عريقة الحضارة كفارس وبابلٍ وآشور ومصر ، وتتشكل من هذا اللقاء الإنسانى العريض سمات واضحة لطابع إسلامى يصبح عنوانَ الإسلام ، وصبغة حضارته ، ويكتسب قداسةَ العقيدة الإسلامية واللغة العربية ، ويطالعه العالم متميزا وفريدا موحيا ومعبرًا فى كل عمل فنى يصدر عن ربوع العالم الإسلامى الفسيح . وقد كان ظهور الدولة الإسلامية بداية مرحلة خصبة من الإبداع فى مجال الفنون التشكيلية التى لم تمارسها البيئة العربية قبل الإسلام ، والتى كانت لا تعرف من الاستقرار الجسدى أو النفسى ما يتيح لها إنجاز فن يدوى ، فاكتفت بالإبداع فى فن القول ، وبخاصة فى فن الشعر الذى كان العرب أئمتَه وسدنته .

وإذا كانت كتب التاريخ قد نقلت إلينا أن جدران الكعبة كانت مزوّقة قبل ميلاد دين الإسلام بتصاوير تجسّد بعض المعتقدات القديمة ، وأن أصناما صغيرة عديدة كانت تنتشر حول الكعبة ، فإن هذا لا يعنى أن العرب قد نحتوا هذه أو أبدعوا تلك ، فإن هناك مصادر عديدة تتحدث بأن الروم كانوا يحملون التماثيل الصغيرة المصنوعة فى الإسكندرية الى الجزيرة العربية فيما بين القرنين الثانى والسادس الميلاديين ، كما تتحدث عن استقدام سادة قريش لفنانين من الحبشة لتزويق الكعبة ورسم صور الأنبياء الذين كان من بينهم ابراهيم وعيسى ومريم [وهو ماذكره الأزرق فى كتابه « أخبار مكة »] . وأغلب الظن أن العرب لم يساهموا فى هذه الأعمال الفنية إلا بقدر ضئيل يتوقف عند حد التقليد أو التنفيذ .

والحق الذى لا مراء فيه إن العرب لم يلجوا عالم التصوير قبل الإسلام ، فإن أحدا لم يعثر على أثر قديم من آثار التصوير فى جزيرة العرب كلها ، حتى أن المرء لا يدهش حين يرى العرب كذلك بعد الإسلام متحفّظين أمام هذا الفن ، سواء منهم من أسلم أو من بقى على نصرانيته أو يهوديته . فإن تجنّبهم التصوير لم يكن وليد النَّهى الذى يُفترض أنِ نبىَّ الإسلام قد أطلقه ، وهم الذين نُهوا عن موبقات أخرى كالخمر دون أن يتوقف بعضهم عن معاقرتها . وأغلب الظن أن هذا كان موقفا نابعا من البيئة وحدها ، بل إن المرء ليجد تأكيدا لهذه النظرة فى إقبال كثرة من المسلمين غير العَرب على فن التصوير وخاصة فى فارس . وثمة من يقول إن هذا العداء للتصوير الذى بدأ مع مطلع الإسلام كان مردّه إلى التأثير اليهودى على أيدى من أسلم منهم .

وحين يعكف المرء على أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام التى تُنْهى عن التصوير لا يلبث أن يتجلّى له أن أول أسباب هذا النهى كان نابعا من حرص الرسول على ألا ينشغل نظر المصلىٌ أثناء صلاته عن العبادة ، ويروى أن عائشة زوج الرسول وضعت فى بيتها سترا عليه تصاوير ، فقال لها يوما : « أميطى عنى هذا ، فإنه لا تزال تصاويره تعرض لى فى صلاتى » ، فلم يكن من عائشة إلا أن نزعت الستر وصنعت منه وسادتين أخذ النبى بعد ذلك يرتفق عليهما حين يجلس دون ضيق بهما ، وهو ما يكشف عن كراهية الرسول لوضع تصاوير بين يدى المُصلّى لا جعلها فى المنزل تزيّن بعضا من أثاثه أو فراشه .

كما تتجلى نظرة الرسول هذه فى طلبه ساعة دخوله الكعبة يوم فتح مكة مَحْوَ ما كان على جدرانها من صور غير صورة المسيح ومريم ، وهى الصور التى بقيت حتى محاها عبد الله بن الزبير بن العوام حين ولى مكة عام ٦٨٣ م ، ومن يومها حافظ المسلمون على بناء مساجدهم دون زخرفة تصويرية .

على أن عائشة لم تكن الوحيدة التى يحوى بيتها صورا بل كانت كثرة نساء النبى تتخذ أقمشة مزدانة بصور الإنسان والحيوان ، كما أن عائشة زُفّت الى الرسول ومعها عدة دُمى كانت تلهو بها وتسميّها « خيل سليمان »(٤) فلم ينكر النبى وجودها فى بيته حتى ذهب الفقهاء الى إباحة لعب الصبايا بالدمى وخاصة إذا كانت لإثارة غريزة الأمومة .

وقد استباح سعد بن أبى وقاص وهو أحد صحابة الرسول أن يصلّى بإيوان القصر الأبيض بمدينة المدائن الفارسية حين دخلها بعد هزيمته لجيوش كسرى فى موقعة القادسية على الرغم من أن جدران الإيوان كانت مزدانة بتلك اللوحة الرائعة التى تصوّر تفاصيل معركة أنطاكية التى وقعت بين الروم والفرس والتى بلغت فى دقة رسمها وألوانها أنها جعلت الشاعر البحترى يصف المعركة وصفا

مذهلا وكأنه كان حاضرها . وقد بقيت هذه اللوحة مكانها قرنين من الزمان قبل أن يراها البحترى ويقول فيها :

فإذا ما رأيت أنطاكيـــــة ارتـــعت بين روم وفـــرس
والمنايـــا مواثـــل وأنـــوشروان يزجى الصفوف تحت الدرفس
فى إخضرار من اللباس على أصفر يختـــال فى صبيغـــة ورس
وكـأن القيـان وسط المقاصير يرجحـــن بين حو ولـــعس
وكـأن اللقـاء أول من أمس ووشك الفـــراق أول أمسِ

ولا شك فى أن نظرة رسول الإسلام الى أن التصاوير شاغلةٌ للمُصلّى عن العبادة هى نظرة منطقية يسندها الواقع ، بل إن كثيرا من علماء الأديان الأخرى قد شاركوا محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام فى نظرته هذه ومن بينهم القديس « برنار » الذى عدّ التصاوير الجدارية بالكنائس بل والزخارف المعمارية الرومانسكية صارفة للمصلّين عن الخشوع اللازم فى الصلاة وذات أثر بالغ فى نفوس المصلين من الفنانين وعشاق الجمال ، تهدد بالاستيلاء على فكرهم خلال الصلاة وعدم استغراقهم فى العبادة . وهو ما يدعم الفكرة القائلة بأن النهى عن التصوير فى الإسلام هو نوع من الخوف على المصلّى وخاصة فى المسجد من أن تشغله التصاوير عن صلاته ...

غير أن عددا آخر من أحاديث الرسول (ص) يدين التصوير صراحة مثل : « لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تصاوير » ، ومثل : إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » ، ومثل : « إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم : أحيوا ما خلقتم » . ومع التسليم بصحة هذه الأحاديث فإن الفقهاء قد فسّروها بطرق مختلفة . وقد ذهب الإمام الجليل محمد عبده الى أن الذين قالوا بمنع التصوير وقفوا جامدين فى تأويل الأحاديث ، وأنه فاتهم أنها تنصرف الى ذلك التصوير الذى شاع فى الوثنية ، والذى كان القصد منه تصوير آلهة مثل اللات والعزّى وأضرابها يتوجهون إليها بالعبادة ، فى حين أن التصاوير الأخرى التى لا تحمل مثل هذا الهدف والتى يُقصد بها المتعة والجمال تبقى بمنأى عن هذا التحريم »[٥] . وفى تقديرى أن رأى الإمام محمد عبده يسنده الواقع ، فما عهدنا فى الجزيرة العربية بأسرها هذا النوع من الفن التصويرى الذى يُقصد به المتعة والجمال ، فكيف يُصدر النبى عليه الصلاة والسلام نهياً عن شيء لا وجود له فى الحقيقة ، فإن نص الحديث الذى يهدّد المصورين بالعذاب يوم القيامة يقضى بأن الله سائلهم أن يُحيوا ما خلقوا ، لا يتجاوز بالمنطق إطار الأوثان التى كانوا يتعبّدونها مرتجين خيرها ونفعها . وإذا تذكرنا أن العرب قبل الإسلام كانوا يعبدون الأوثان أدركنا أن النهى عن التصوير جاء خوفا على المسلمين الحديثى العهد بالإسلام من أن تستيقظ الوثنية فى وجدانهم مرة أخرى ، فيرتدّوا عن الدين الحنيف . وهذا التأويل

مذهلا وكأنه كان حاضرها . وقد بقيت هذه اللوحة مكانها قرنين من الزمان قبل أن يراها البحترى ويقول فيها :

فإذا ما رأيت أنطاكيـــة ارتـــعت بين روم وفـــرس
والمنايـــا مواثـــل وأنـــوشروان يزجى الصفوف تحت الدرفس
فى إخضرار من اللباس على أصفر يختـــال فى صبيغـــة ورس
وكـأن القيـان وسط المقـاصير يرجحـــن بين حو ولـــعس
وكـأن اللقـاء أول من أمس ووشك الفـــراق أول أمس

ولا شك فى أن نظرة رسول الإسلام الى أن التصاوير شاغلةٌ للمُصلّى عن العبادة هى نظرة منطقية يسندها الواقع ، بل إن كثيرا من علماء الأديان الأخرى قد شاركوا محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام فى نظرته هذه ومن بينهم القديس « برنار » الذى عدّ التصاوير الجدارية بالكنائس بل والزخارف المعمارية الرومانسكية صارفة للمصلّين عن الخشوع اللازم فى الصلاة وذات أثر بالغ فى نفوس المصلين من الفنانين وعشاق الجمال ، تهدد بالاستيلاء على فكرهم خلال الصلاة وعدم استغراقهم فى العبادة . وهو ما يدعم الفكرة القائلة بأن النهى عن التصوير فى الإسلام هو نوع من الخوف على المصلّى وخاصة فى المسجد من أن تشغله التصاوير عن صلاته ...

غير أن عددا آخر من أحاديث الرسول (ص) يدين التصوير صراحة مثل : « لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تصاوير » ، ومثل : إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » ، ومثل : « إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم : أحيوا ما خلقتم » . ومع التسليم بصحة هذه الأحاديث فإن الفقهاء قد فسّروها بطرق مختلفة . وقد ذهب الإمام الجليل محمد عبده الى أن الذين قالوا بمنع التصوير وقفوا جامدين فى تأويل الأحاديث ، وأنه فاتهم أنها تنصرف الى ذلك التصوير الذى شاع فى الوثنية ، والذى كان القصد منه تصوير آلهة مثل اللات والعزّى وأضرابها يتوجهون إليها بالعبادة ، فى حين أن التصاوير الأخرى التى لا تحمل مثل هذا الهدف والتى يُقصد بها المتعة والجمال تبقى بمنأى عن هذا التحريم »(٥) . وفى تقديرى أن رأى الإمام محمد عبده يسنده الواقع ، فما عهدنا فى الجزيرة العربية بأسرها هذا النوع من الفن التصويرى الذى يُقصد به المتعة والجمال ، فكيف يُصدر النبى عليه الصلاة والسلام نهياً عن شيء لا وجود له فى الحقيقة ، فإن نص الحديث الذى يهدّد المصورين بالعذاب يوم القيامة يقضى بأن الله سائلهم أن يُحيوا ما خلقوا ، لا يتجاوز بالمنطق إطار الأوثان التى كانوا يتعبّدونها مرتجين خيرها ونفعها . وإذا تذكرنا أن العرب قبل الإسلام كانوا يعبدون الأوثان أدركنا أن النهى عن التصوير جاء خوفا على المسلمين الحديثى العهد بالإسلام من أن تستيقظ الوثنية فى وجدانهم مرة أخرى ، فيرتدّوا عن الدين الحنيف . وهذا التأويل

يعطى لتحريم التصوير شكلا موقوتا محددا فى مكان خاص وظروف خاصة ، وليس مطلقا فى الزمان والمكان ، مما يجعله غير قائم حين لا تكون هناك خشية من الردّة أو صحوة الوثنية أو تأليه غير الله[٦] .

والمعروف أن حكام المسلمين وافقوا فى عصور ازدهار الإسلام على رسم صورهم على قطع النقود ، ثم على أوراق النقد وطوابع البريد . وإذا رجعنا الى إجماع الفقهاء على إباحة الدمى ، استنادا الى سكوت الرسول على وجود دمى عائشة فى منزله ، وتذكّرنا أنهم اشترطوا لإباحة الدمى وجود القصد النبيل من ورائها وهو إثارة غريزة الأمومة ، أدركنا أن هذه رخصة فقهية لا تقتصر على إثارة الأمومة وحدها ، وأنها يمكن أن تتسع للعديد من الأهداف النبيلة ، كتربية الإحساس الجمالى عند النشء وتدريبهم على التذوّق الفنى والإبداع الشاعرى وحفظ تراث الأجيال السابقة . وهكذا نستطيع القول بأن هذه الرخصة الفقهية تحمل فى طياتها إباحة الفن جملة إلا ما كان منه مُسِفًا مسيئا للعقيدة الدينية أو يحمل فى ثناياه ما يُخشى منه على زعزعة هذه العقيدة . ولو أخذ المسلمون بهذه الرخصة لما أضاعوا على أنفسهم تراثا هائلا خرج من أيديهم الى أيدى غيرهم وكان الى جانب متعته الفنية ذخرا أدبيا .

وهكذا لا نكاد نجد فى صفحات الأجيال الإسلامية الأولى ما يفصح عن رأى صريح كل الصراحة فى التصوير ، فعلى حين كنا نجد تشدّدا فى تحريم التصوير والنحت من ناحية ، كنا نجد من ناحية أخرى لينا وتساهلا فى هذا المجال ، وبينما نحّى العداء للنحت والتصوير ـــ الذى ساد زمانا بغير سند ـــ تلك الفنون نهائيا عن الحياة العامة فى الإسلام وعن حياة غالبية المجتمع الإسلامى حين خُيّل الى البعض أن نظريات أئمة الدين تحكم حياة الناس حُكْما لا فكاك لهم منه ، كانت حياة الناس تمور بالاختلاف الكبير بين العقيدة وبين تصرفاتهم خلال حياتهم اليومية ، حتى ليمكن القول بلا تخوّف إن نهج الناس فى الحياة لا يخضع فى الكثير الى ما يتلقّونه من مواعظ دينية ، وما أكثر ما رفض السلاطين والملوك فى العالم الإسلامى اعتراضات الفقهاء وأهملوها حين تعارضت مع رغباتهم على الرغم من تمسّكهم العام بالعقيدة وإخلاصهم لدينهم . فقد حُرِّم شُرب الخمر مثلا فى القرآن الكريم أكثر مما حُرِّم التصوير وأكّد الحديث الشريف هذا التحريم وفسّره ، ومع ذلك فندر منهم من حرّمها على نفسه ، وظلّ الشِّعر فى طول البلاد الإسلامية وعرضها يتغنّى بمآثرها فى شتى العهود ، وكان هارون الرشيد (٧٨٦ ـــ ٨٠٩ م .) من أشدّ الناس تمسّكا بتعاليم دينه رغم أنه اعتاد الشراب وحيدا أو فى حضرة نفر قليل من خلصائه . كذلك حرّم بعض فقهاء المسلمين الموسيقى والغناء ، ورغم ذلك فقد حفل تاريخ الأدب العربى بقصص المغنين والقيان والعازفين وبمظاهر الرعاية والحدب التى أحاطهم بها أمراء المسلمين . وسعى السلاطين فى معظم البلاد الإسلامية الى تخليد ذكراهم ببناء الأضرحة وهو أمر محرّم . وأحاديث النبىّ عليه الصلاة والسلام حافلة بتحريم تحويل الرجال الى خصيان ، ورغم هذا فلم تُعرف فترة خلال حكم الإسلام جاءت خلوا من ظاهرة الخصيان ، وكان

من بين هؤلاء كثير من الساسة والقادة والمصلحين العلماء والرجال الأتقياء . كذلك بقي الشعر الجاهلى مصدر متعة وإعجاب فى العالم الإسلامى بوصفه أرفع تعبير عن المقدرة الأدبية ، وظلّ يُدرّس فى المدارس ويروى فى الأوساط الثقافية على مدى ثلاثة عشر قرنا رغم أن موحياته ومُثُله العليا تناقض تعاليم الإسلام . فالطالب المسلم يجلس لقراءة الشعر الجاهلى الحافل بالتفاخر ومشاهد الغزل والخمر وبعض صور الانغماس فى اللذة المكروهة فى التعاليم الدينية التى يختلف الى دراستها فى الوقت نفسه(٧) .

ولقد حرص العاهل المسلم دائما على أن يبقى انغماسه فيما هو محرّم خافيا عن عيون الجميع سوى أصفيائه ، وإذا صدق المؤرخون فقد كان أغلب الخلفاء من العصر الأموى ـــ باستثناء عمر بن عبد العزيز ـــ ومجالسيهم مشهورين باستهانتهم بالمحرّمات ، ولعل رسوم الجدارية بقصير عمره شمالى البحر الميت نموذجا لهذه الحقيقة ومقياسا لمدى تشجيعهم لفنون التصوير . كذلك كانت الحياة الاجتماعية فى العصر الأموى تزخر بما يتعارض مع تعاليم الإسلام الواضحة ومثله العليا بحيث لا نستغرب تجاوز الشريعة فيما يتعلق بأمور الفن أيضا .

ومن الثابت أيضا فى عصر العباسيين أن خلفاءهم وقد عمدوا الى تأكيد اشتهارهم بالتقوى قد تهاونوا فى حظر رسم الشخوص ومن بينهم كبيرهم المنصور (٧٥٤ ـــ ٧٧٥) مؤسس مدينة بغداد الذى أقام فوق قبة قصره تمثالا لفارس ممتطيا جواده ، وأُشيع بين الناس أنها مجرد « ريّاحه » لمعرفة اتجاه الريح ، غير أن جموع الشعب تشاءمت منها واعتقدت أن الرمح يشير الى المكان الذى قد يأتى منه العدو غازيا ، وتحطّم التمثال إثر عاصفة عاتية سنة ٩٤١ م .(٨) . على أن خلفاء العباسيين تحاشوا فيما يبدو إثارة الرأى العام الإسلامى المحافظ أو صدم عقيدة المسلمين المترمّتين بشكل مكشوف ، رغم أنهم زيّنوا هم وَعِلْيَة القوم والمياسير قصورهم من الداخل بالأشكال والصور .

وفى الأندلس كانت تعاليم الفقهاء ورجال الدين كذلك موضع تجاهل جمهور المسلمين ، فلا تزال تماثيل الإثنى عشر أسدا المرمرية فى صحن الأسود بقصر الحمراء فى غرناطة شاهدا على ما بلغه فن النحت من رعاية مسلمى الأندلس . بل ومن المقطوع به أن نماذج أخرى مشابهة من هذه الفنون قد اختفت واندثرت ، مثل النافورة ذات الشخوص الإنسانية المنحوتة التى اجتلبها عبد الرحمن الثالث من القسطنطينية ووضعها فى قصره بمدينة الزهراء ، وأضاف إليها إثنى عشر شكلا ذهبيا مزيّنة باللآلىء أمر بصُنعها فى مدينة قرطبة ، وتمثل ضرغاما وغزالة وتمساحا وثعبانا ونسرا وفيلا وحمامة وبازاً وطاووسا ودجاجة وديكا وصقرا وملك النسور ، وُضعت بحيث تتدفق المياه من أفواهها(٩) . ولا تزال بعض علب الجوهرات العاجية المحفورة من بقايا قصور الملوك المسلمين فى الأندلس باقية بما عليها من مشاهد الصيد ومناظر الموسيقيين . وكانت كل النماذج الآلية كالساعات الزمنية المائية والآلات الموسيقية تُصنع فى شكل الشخوص الإنسانية ، بل وكانت الحلوى تُصاغ على أشكال شخوص

إنسانية وحيوانية يتهادونها فيما بينهم أيام الاحتفالات القومية بأعياد الخلفاء الفاطميين بمصر[١٠] إذ كانت نظرتهم إليها نظرة فيها تسامح على العكس من كبير القضاة وأعوانه الذين كانوا ينظرون إليها نظرة فيها تزمّت . ولم يكن صنع تماثيل للأحياء مما يجيزه الشرع ولذا كانت نادرة ، ومع ذلك ظفر الفن الإسلامي ببعض التماثيل ، فنجد كثرة من الكتب المؤرّخة التي تحدثت عما كان يعيش عليه السلف من أبهة وترف تذكر أنه كان لخمارويه (٨٨٣ ــ ٨٩٥) ابن مؤسس الدولة الطولونية بمصر حجرة فى قصر له بالقرب من القاهرة عُلِّقت على جدرانها تماثيل لأهل البيت والزوجات والسرارى والقيان ، وتحمل التماثيل على رؤوسها تيجانا من الذهب وعليها ثياب باذخة مرصعة بالجواهر النفيسة[١١] . وثمة إفريز بقُرة سراى بالموصل ــ وهو القصر الذى أنشأه أتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ ــ ١٢٥٩) ــ ينتظم تماثيل جصّية عددها مائة تمثال لأشخاص يطلّون من كوى ولا يبدو منها سوى نصفها العلوى وأذرعها مضمومة الى صدورها ولكل منها هالة خلف الرأس[١٢] ، غير أنها جميعا أضحت أثرا بعد عين .

وقد نجحت الدولة السامانية (٨٧٤ ــ ٩٩٩) فى تأسيس ملكها بإيران وضمت الى مملكتها بخارى وسمرقند اللتين أصبحتا من أهم المراكز الحضارية ، وقيل إن أميرها المستنير نصر بن أحمد (٩١٣ ــ ٩٤٢) قد أمر أحد الشعراء بصياغة أساطير كليلة ودمنة شعرا موزونا ، وقد سَعِد الأمير بهذا الشعر وحلى له أن يقرأه مرقّنا برسوم وصور من إعداد فنانين صينيين . واختفت الدولة السامانية قبل قيام دولة الترك ، وعمد الفاتح محمود الغزنوى الذى كان المعين على تحطيم الدولة السامانية الى الإعلاء من شأن نفسه والزهو بجرأته وشجاعته فأمر بتزيين قصره بصور تمثّله شخصيا وتمثّل جيشه والفيلة التى يملكها . كذلك بقيت صور لأشخاص بعينهم تعلّق بها السلف فى العصور الخالية لمالها عندهم من قيمة عقائدية أو سحرية فظلّت منقوشة على بوابات المدن وأسوارها بوصفها عوذات تردّ الشرور ولا سيما الغزاة ، كما كانوا ينقشونها على المباخر والأوانى الطبّية طلبا للشفاء .

والمعروف أن عددا كبيرا من كبار مؤرخى المسلمين كانوا علماء دين فى الوقت عينه ، فتعاطفوا من ثم مع التحريم المتزمّت لفن التصوير ورغبوا عن تضمين صفحاتهم صورا يحرّمها الدين ، ولم يُقبلوا على تسجيل نشاط المصورين إلا بعد أن تغيرت النظرة الى الفن فى مجال الأدب مع مطلع القرن السادس عشر . ولو أن المؤرخين تناولوا بأقلامهم هذه الموضوعات لسجّلوا لنا اللوحات المصورة بمساكن الخلفاء المسلمين من أمثال الخليفة العباسى المهتدى (٨٦٩ ــ ٨٧٠) وغيره ، وسجلوا كذلك أوصاف زخارف قصور التيموريين ، ولغدا لذلك التسجيل قيمة علمية عظيمة ، فإن ما عُرِف عنهم من حبهم للفن يجعلنا نفترض أنهم كانوا بالضرورة يزيّنون بيوتهم بنفس السخاء الذى أُثِر عنهم فى تشجيعهم الفنانين على تزويق المخطوطات وتزويدها بالصور . غير أن كل ما يذكره لنا المؤرخ شرف الدين على يزدى[١٣] الذى روى أعمال مؤسسى المملكة التيمورية عن القصر الذى بناه تيمورلنك وسط حديقة شمالى سمرقند فى أوائل سنة ١٣٩٧ هو أنه كان مزيّنا برسوم جدارية تُزرى

إنسانية وحيوانية يتهادونها فيما بينهم أيام الاحتفالات القومية بأعياد الخلفاء الفاطميين بمصر(١٠) إذ كانت نظرتهم إليها نظرة فيها تسامح على العكس من كبير القضاة وأعوانه الذين كانوا ينظرون إليها نظرة فيها تزمّت . ولم يكن صنع تماثيل للأحياء مما يجيزه الشرع ولذا كانت نادرة ، ومع ذلك ظفر الفن الإسلامى ببعض التماثيل ، فنجد كثرة من الكتب المؤرّخة التى تحدثت عما كان يعيش عليه السلف من أبهة وترف تذكر أنه كان لخمارويه (٨٨٣ ــ ٨٩٥) ابن مؤسس الدولة الطولونية بمصر حجرة فى قصر له بالقرب من القاهرة عُلِّقت على جدرانها تماثيل لأهل البيت والزوجات والسرارى والقيان ، وتحمل التماثيل على رؤوسها تيجانا من الذهب وعليها ثياب باذخة مرصعة بالجواهر النفيسة(١١) . وثمة إفريز بقُرة سراى بالموصل ــ وهو القصر الذى أنشأه أتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ ــ ١٢٥٩) ــ ينتظم تماثيل جصّية عددها مائة تمثال لأشخاص يطلّون من كوى ولا يبدو منها سوى نصفها العلوى وأذرعها مضمومة الى صدورها ولكل منها هالة خلف الرأس(١٢) ، غير أنها جميعا أضحت أثرا بعد عين .

وقد نجحت الدولة السامانية (٨٧٤ ــ ٩٩٩) فى تأسيس ملكها بإيران وضمت الى مملكتها بخارى وسمرقند اللتين أصبحتا من أهم المراكز الحضارية ، وقيل إن أميرها المستنير نصر بن أحمد (٩١٣ ــ ٩٤٢) قد أمر أحد الشعراء بصياغة أساطير كليلة ودمنة شعرا موزونا ، وقد سَعِد الأمير بهذا الشعر وحلى له أن يقرأه مرقّنا برسوم وصور من إعداد فنانين صينيين . واختفت الدولة السامانية قبل قيام دولة الترك ، وعمد الفاتح محمود الغزنوى الذى كان المعين على تحطيم الدولة السامانية الى الإعلاء من شأن نفسه والزهو بجرأته وشجاعته فأمر بتزيين قصره بصور تمثّله شخصيا وتمثّل جيشه والفيلة التى يملكها . كذلك بقيت صور لأشخاص بعينهم تعلّق بها السلف فى العصور الخالية لمالها عندهم من قيمة عقائدية أو سحرية فظلّتِ منقوشة على بوابات المدن وأسوارها بوصفها عوذات تردّ الشرور ولا سيما الغزاة ، كما كانوا ينقشونها على المباخر والأوانى الطبّية طلبا للشفاء .

والمعروف أن عدد كبيرا من كبار مؤرخى المسلمين كانوا علماء دين فى الوقت عينه ، فتعاطفوا من ثم مع التحريم المتزمّت لفن التصوير ورغبوا عن تضمين صفحاتهم صورا يحرّمها الدين ، ولم يُقبلوا على تسجيل نشاط المصورين إلا بعد أن تغيرت النظرة الى الفن فى مجال الأدب مع مطلع القرن السادس عشر . ولو أن المؤرخين تناولوا بأقلامهم هذه الموضوعات لسجّلوا لنا اللوحات المصورة بمساكن الخلفاء المسلمين من أمثال الخليفة العباسى المهتدى (٨٦٩ ــ ٨٧٠) وغيره ، وسجلوا كذلك أوصاف زخارف قصور التيموريين ، ولغدا لذلك التسجيل قيمة علمية عظيمة ، فإن ما عُرف عنهم من حبهم للفن يجعلنا نفترض أنهم كانوا بالضرورة يزيّنون بيوتهم بنفس السخاء الذى أُثِر عنهم فى تشجيعهم الفنانين على تزويق المخطوطات وتزويدها بالصور . غير أن كل ما يذكره لنا المؤرخ شرف الدين على يزدى(١٣) الذى روى أعمال مؤسسى المملكة التيمورية عن القصر الذى بناه تيمورلنك وسط حديقة شمالى سمرقند فى أوائل سنة ١٣٩٧ هو أنه كان مزيّنا برسوم جدارية تُزرى

برسوم كتاب « مانى » وصور الصين . كذلك زيّن الملوك الصفويّون فى فارس قصورهم بالرسوم الجدارية ، عير أننا لم نحظ بشيء عنها الى أن أقدم الرحالة الأوربيون على وصفها . ولم تُمح معالم كافة الصور الجدارية فى عهد الشاه عباس (١٥٥٧ ــ ١٦٢٨) إذ بقيت منها لوحات رائعة فى قصر « جهل سوتون » أو قاعة الأعمدة الأربعين بإصفهان .

تلك بعض التسجيلات القليلة التى تناثرت خلال الكتب والمؤلفات على مدى ألف سنة ، وكلها تدل على مدى ما أولاه الحكام المسلمون وكبار القوم من تشجيع للصنّاع والحرفيين المشتغلين بالفنون التصويرية والتشكيلية رغم عدم رضاء الفقهاء ، وبالتالى فيقينا إن فن التصُوير انحصر بين جدران القصور والدور وغدا فن بلاط فحسب . فلا شك أنه ثمة فرق بين ما تأخذ به السلطة الدينية وما يأخذ به الناس عامة ، إذ سلطانهم أقصر ما يكون عن أن يقتحم على الناس بيوتهم التى تحفل بمثل هذه المحظورات . وقد أدى حظر تصوير الشخوص عقائديا فى الفن الإسلامى الى اتجاه الجهود الفنية الى الزخارف النباتية والهندسية وفنون خطوط الكتابة ، فنجد العُمرىّ (١٣٤٩) وهو من العلم بمكان ينصاع للرأى العقائدى فإذا هو حين يتكلم فى موسوعته المستفيضة عن الحيوان لا ينشر له صورا إيضاحية ، على حين فعل هذا مع الجزء الخاص بالنبات . ولم يكن الذى وقع للعمرىّ أمراً عاما بل كان أمراً خاصا ، إذ نرى غيره من مؤلفين مسلمين سبقوه وجاءوا بعده قد أباحوا لأنفسهم تصوير الشخوص ، وهو ما يعنى أن البيئات الاسلامية لم تكن كلها على رأى واحد فى تحريم تصوير الشخوص أو تحليله على مرّ الزمان والمكان . وقد امتد أثر العناية بالفن والفنانين إلى التشريع والأدب ، فنجد أن أبا علىّ الفارسى فى القرن العاشر يقول بأن المحظور فى التجسيد هو ما كان يختص بالقوى الإلهية ، ونرى الشاعر سعدى يحمّل وصفه تعالى بأنه هو المصوّر على إباحة التصوير . ونجد معاصره الشاعر الصوفى جلال الدين الرومى يذهب فى تحميل لفظ المصوّر مذهبا بعيدا فيرى التصوير على عمومه جمالا وقبحا دليلا على أن الخير والشرّ مردّهما الى الله تعالى وهو خالق كل شيء . ونجد المؤرخ الفارسى خواندمير وهو يقدّم لمجلّد به منمنمات صوّرها المصوّر الشهير بهزاد فى القرن الخامس عشر يمتدح فن التصوير استنادا الى وصف الله تعالى نفسه بأنه المصوّر ، وحملا على هذا المعنى فإن من حاكى الله فى صفة له لا يُعدّ خارجا على تعاليمه . ويقول المؤرخ القاضى أحمد (١٦٠٦) إنه ثمة نوعان من الأقلام : أقلام نباتية تُتخذ من الغاب وأقلام حيوانية تُتخذ من شعر الحيوان ويعنى بها الفرشاة ، وكلاهما يُعزى إلى على بن أبى طالب كرّم الله وجهه ، إذ أنه ــ كما تقول الشيعة ــ ربّ القلم . وثمة عبارة جاءت على لسان الامبراطور المغولى أكبر (١٥٥٦ ــ ١٦٠٥) مؤداها أن التصوير سبيل من تلك السُّبل التى تؤدى الى معرفة الله ، مستدلّا على هذا بأن المصور أعجز ما يكون عن أن يلمّ بكُنْه الطبيعة ، وهو حين يستشعر هذا يعرف أن وراء الكون خالقا قادرا على مالا يستطيعه بشر .

ومثل هذا التقدير لفن التصوير كان حريّا بأن يتقبّله الفقهاء ويجيزه المشرّعون فيفنّدون بذلك

أقوال من سبقوهم من الفقهاء الأقدمين عن الفن بنفس الأساليب الشرعية ، غير أنه لم تظهر أية محاولة فى كتب الأدب الإسلامى لاستنباط مذهب مستقل فى علم الجمال أو للوصول الى تقدير ما للفن فى ذاته ، كما أن هذا التقدير لفن التصوير لم ينجح قط فى محو التحريم القديم والحلول محله . ومردّ ذلك أن القول بتحريم الفن كان قد استقر وامتدت جذوره فى المشاعر الشعبية بعد أن انتشر على صفحات كتب الفقه وفى الكتب الدينية التى سادت التفكير الإسلامى أجيالا طويلة حتى لم تعد تسمح بأى تأمل أو تفكير جديد فى الموضوع وظلّت تخيّم على المجتمع الإسلامى قرونا عديدة ، حتى أنه عندما أراد السلطان محمود الثانى (١٨٠٨ ــ ١٨٣٩) أن يفرض الآداب والعادات وأنواع العُرف والسلوك الغربية على الشعب التركى وعلّق صوره فى جميع المعسكرات ، ثار سكان استنبول متمردين بتحريض « العلماء » وتعذّر إخماد العصيان وقمع الشعب إلا بعد صراع أسفر عن أربعة آلاف شهيد ألقيت أجسادهم فى البحر . كذلك نجد أن الكثيرين من سلاطين تركيا ابتداء من السلطان محمد الثانى الذى استضاف فى بلاطه المصور البندقى جنتيلى بللينى كانوا يستخدمون المصورين دون أن يثيروا حفيظة الشعب . وهكذا ظل التصوير نشاطا سرّيا حتى أن الكثرة من الزوار الأوربيين لمدينة استنبول فى القرن السادس عشر اعتقدوا أن كراهية المسلمين للصور كانت مطلقة . ولقد قيل عن المجموعة الشهيرة الخاصة بصور السلاطين العثمانيين والتى نُشرت مرات عديدة مؤخرا إنها كانت خلال القرن الثامن عشر محفوظة فى مكان خفىّ على الجمهور وعلى كل ضباط البلاط الذين لم يحظوا بصداقة السلطان الشخصية .

ولسنا نملك إلا أن نعترف بأن النهى عن التصوير قد لعب بالفعل دورا فى إحجام عدد كبير من المصورين المسلمين عن التصوير إما تحرّزا أو أخذا بالأحوط ، بل إن من أقدم منهم على التصوير فى المراحل الأولى قد تحاشى التطرّق الى تصوير الموضوعات الدينية ، حتى إذا انهارت الدولة العباسية على يد هولاكو فى منتصف القرن الثالث عشر رأينا بعض الأقلام تتجه الى التصوير الدينى دون أن توقّع باسمها عليه . ولم تلبث أن ظهرت انطلاقة جديدة فى فن التصوير ، وخاصة فى بلاد فارس فى عهود الإيلخانات والتيموريين السُّنّيين ، والصفويّين الشيعة ، ثم فى تركيا العثمانية السنّية وخلال الحكم المغولى الإسلامى بالهند . غير أن شيئين اثنين بقيت لهما قداسة لا تجعل مصورا يمسّهما بريشته ، وهما المساجد والمصاحف ، فلم تظهر صورة على جدار مسجد فى طول العالم الإسلامى ــ باستثناء بعض المزارات الشيعية فى إيران ــ كما لم تحمل إحدى صفحات مصحف أية صورة ، فقد حلّت محل هذه ، الترقينات الزخرفية البالغة الثراء والروعة ، بينما حلّت محل الصور الجدارية فى المساجد الحليات المعمارية المبتكرة والزخارف الكتابية والتوريقات المتشابكة .

على أن الإقبال على التصوير لم يكن فسيحا ، فلم يكن أحدٌ ليجهل وجود نصوص يحرّم ظاهرها التصوير ، فكان من الطبيعى ألا يُقدم إلا قليلون عرفوا ضعف هذه النصوص أو نجحوا فى

تأويلها بما يرفعُ سوطَ التحريم عنهم . ولا أعتقد أن العديد من المصورين المسلمين كانوا يمارسون التصوير وهم يعرفون أنه محرَّم كما ذهب بعض مؤرخى الفن الى ذلك ، وإلا لسمعنا عن إقدام بعضهم على التوبة أو على حرق ما سبق أن صوّروه خلال فترة العصيان ، على نحو ما فعل المصور المسيحى بوتيتشيللى فى القرن الخامس عشر بعد تأثره بمواعظ الراهب سافونارولا ووعيده المثير للخشْية .

ومع ذلك فإن أغلب الصور التى ظهرت قد خلت من أسماء مصوريها المسلمين الذين لا يُشكّ فى أن النهى عن التصوير كان سرّ تخوّفهم من توقيع أعمالهم بأسمائهم تجنّبا لما قد يثيره ذلك من مساءلة من إخوانهم فى العقيدة والدين ، أو أنهم لم يكونوا ذوى نباهة وُشهرة ومنزلة فى قومهم تتيح لهم إثبات أسمائهم فى زهو بإبداعهم الفنى وثقة بأنهم لن يُساءلوا على إبداع فنى جدير بالتقدير .

وإذا كان التصوير الدينى فى الإسلام قد اتجه الى خدمة الأهداف الدينية إلا أنه لم يصطبغ بالصبغة التعليمية التى اتسم بها التصوير المسيحى الذى كان يخاطب من لا يعرفون القراءة والكتابة . وقد ظهر التصوير الإسلامى فى رفقة المخطوطات ، وكان هذا الارتباط بين التصوير والمخطوطات سرّ عدم شيوع التصوير ، إذ كانت المخطوطات المصورة وقفاً على الرؤساء والأمراء وعلية القوم وكبار العلماء والأدباء نظرا لارتفاع تكلفتها . وليس من شك فى أن أى حُكم يصدره الناقد على التصوير الإسلامى الذى تميّز بالتزام البُعْدين وبإفساح المجال للألوان المتعددة وبالارتباط بمقاييس المنمنمات من خلال العدد المحدود من التصاوير التى حفظها لنا الزمن لا يمكن إلا أن يكون مبتسرا ، بل ولعله يكون ظالما فى غيبة لوحات جدارية كبيرة المقاييس ، وهو أشبه بحكمنا على التصوير الإغريقى عامةً من خلال رسوم الأوانى الخزفية ، فهى وحدها التى بقيت لنا من تصوير ذلك العصر .





الفصل الثانى

التصوير الدينى فى الإسلام

وفى الحق إن التصوير الدينى لم يلق حظه من التشجيع في العصور الإسلامية الأولى مثلما لقى عند البوذيين والمسيحيين ، فلم تبد المساجد مزيّنة بصور دينية ، كما لم نر التصوير مستخدما فى أغراض تعليمية أو تربوية أو تهذيبية دينية إلا بعد القرن الرابع عشر . وعلى الرغم من ذلك ومن عداء بعض رجال الدين ، ومن عناد المتزمتين ، فقد بدت بعض ملامح دينية فى ميدان التصوير الإسلامى ، وطُلب الى المصورين بين الفينة والفينة تسجيل مشاهد دينية مختلفة ، وأغراهم هذا الالتجاء إليهم بتناولهم التصوير الرمزى للرسول عليه الصلاة والسلام ، ومع هذا تُعد تلك الصور الرامزة نادرة إذا قيست بصور عيسى عليه السلام فى العقيدة المسيحية . والقائلون بتحريم التصوير عامة يرون فيما يرون من أسباب تحريمه أن فى هذا محاكاة لصُنع الخالق ، فما باله إذا كان يصور شخصيات مقدّسة . ومردّ هذه الندرة فى صور الرسول الرامزة كما نرى هى الى الهيبة والإجلال أكثر مما هى الى عناد المتزمتين .

كذلك انعدمت الرعاية والتوجيه فى مجال التصوير من قِبَل أئمة الدين على عكس ما جرى عليه أسلوب السلطة الكنسية فى العقيدة المسيحية ، ولم يَرِدْ فى الأدب الإسلامى كتاب موجّه على غرار ذلك المؤلّف المتداول « إيقونوغرافيا » الذى وضعه الراهب پانزيلينوس فى ديره بجبل آثوس وجمع فيه التوجيهات التى يلتزمُ بها المصورون البيزنطيون ، أو على نهج التوجيهات التى اتفق عليها رجال الدين فى الكنيسة الروسية لتصوير الأيقونات خلال القرن السادس عشر[١٤] .

وعلى حين كانت وسائل التعبير الفنى لدى البيزنطيين صريحة وجلية بعد انتهاء حركة تحطيم الصور[١] كانت تلك الوسائل عند المسلمين ضمنية خفيّة . ومن أجل هذا كان ما صدر عن الفنانين المسلمين غير ملتزم بقاعدة ولا مقيّد بأسس ، وهكذا لم يكن من اليسير أن نستنبط قواعد إيقونوغرافية دقيقة تواضع عليها المصورون المسلمون ، على الرغم من الجهود المتصلة التى بذلها الدارسون للكشف عن بعض تلك القواعد مثلما فعل ريتشارد إتنجهاوزن حين أزاح الستار عن بعض القواعد الإيقونوغرافية المتواضع عليها فى رسم حيوان وحيد القرن[١٥] ورمز الهلال[١٦] كما استطاع البعض الآخر أن يكشف عن تطوّر إيقونوغرافية أشكال البُراق واستخدام الهالات حول رأس الرسول عليه الصلاة والسلام .

وإذا كان الكتاب المقدس قد مدّ مصورى المسيحية بمضمون يصورونه منذ الفترات المبكرة من تاريخ الفن المسيحى ، فلم يُقدم المسلمون كما قدمتُ على تصوير القرآن لأن أكثر مفكرى الإسلام نبذوا هذه الفكرة نبذا . والأمر فى الإسلام يختلف عنه فى المسيحية ، فالقرآن الكريم هو كتاب تشريع قبل كل شىء ، والأنبياء ليسوا غير بشر أوحى إليهم ، وما محمد (ص) نفسه إلا « رسول قد خلت من قبله الرسل » ، وهو وإن كان خاتم النبيين لكنه بشر لا يتميز عن غيره من البشر إلا بحمله رسالة ربّه ، وما كان للمسلمين أن يعبدوه أو يؤلّهوه . من هنا لم يكن ثمة مجال للشبه بين محمد فى نظر المسلمين ، والمسيح فى نظر المسيحيين ، وإن كانت طائفة من المسيحيين قد آمنت بالطبيعة الواحدة للمسيح ، وهؤلاء قد حرّموا تصوير المسيح كما حرّم المسلمون تصوير الله .

ولقد جاءت تعاليم القرآن الدينية والروحية صريحة واضحة تُعدّ مبادىء مقررة ، وهذا مما حال بين المسلمين فى صدر الإسلام وبين رسم صور إيضاحية لنصوص القرآن ، وكذلك كانت الحال فى تصوير حياة النبى وصحابته . ولم يحجم المصورون فى مبدأ الأمر عن تصوير الرسول لأن تصويره كان محرّما بل توقيرا وإجلالا ، ودليل ذلك استخدامهم الشعلة النورانية حول رأس النبى صلى الله عليه وسلم فى الصور الرامزة له ولغيره من الأنبياء منذ أواخر القرن الرابع عشر ، ثم إضافة النقاب الى وجهه فى نهاية القرن الخامس عشر تميّزا له وتبجيلا على نحو ما سيجىء مفصّلا . ولقد فاضت فى المجال الأدبى مجموعة من القصص التى تدور حول قصص القرآن مثل قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز التى اشتهرت باسم قصة « يوسف وزليخة » ، غير أن هذه القصة بكل ما أضافه إليها الكتّاب الصوفيون من تفاصيل وبكل ما أمدّت به المصورين من مادة للتصوير لم يعدّها المسلمون غير عمل فنى لا علاقة له بأى موضوع دينى .

ويرى توماس أرنولد وغيره من كبار المؤرخين أن التصوير الدينى فى الإسلام يقف عند تصوير القصص الدينى المتصل بشخصيات مقدسة كمحمد وعيسى وابراهيم وغيرهم ، غير أن هذا فى رأينا جانب واحد فحسب من التصوير الدينى الإسلامى . ولأرنولد رأى فى التصوير الدينى الإسلامى يسوقه فى كتابه « التصوير فى الإسلام » ، فيقول إنه لم تكن هناك تقاليد تاريخية للتصوير الدينى فى الإسلام ، أو أى تطور فنى فى تمثيل الأنماط ، أو أية مدارس فنية للتصوير الدينى ، كما لم يكن هناك أى توجيه على الإطلاق من رجال الدين للمصورين . وربما كان هناك بعض العذر لأرنولد فيما ساقه من آراء وقتذاك ، فنحن نعلم أن ثمة تقاليد وطيدة تمثيل الشخوص الكلاسيكية مثل أرسطو وأفلاطون تعود الى القرن الثالث قبل الميلاد . وهكذا الحال مع تماثيل قيصر أوغسطس وشيشرون وغيرهما ، كذلك كانت سائر المستنسخات الرومانية لتماثيل الشخوص اليونانية نسخا طبق الأصل من النماذج الأصلية . ثم كان أن واصل فنانو عهد النهضة الأوروبية استنساخ النماذج الكلاسيكية ، فنجد رافائيل على سبيل المثال يستنسخ فى لوحته الشهيرة « مدرسة أثينا »[١٧] قسمات بعض الفلاسفة الكلاسيكيين أمثال أفلاطون وأرسطو وديوجين حتى بات من السهولة بمكان تمييز هذه

الشخصيات فى اللوحات التى صَوَّروا عليها تلقائيا . وهو ما لا ينطبق على الفن الإسلامي ، فالفنان المسلم لم يعمل وفقا لنموذج حيّ أمامه ، كما أنه لم يكن لديه أى نموذج يمثّل الشخصيات الدينية .

أما ما يتصل بافتقاد الفن الدينى الإسلامى الى المدارس المتعددة فى رأى أرنولد ، فمردّه الى أنه قد ساق هذا الحكم قبل اكتشاف كنوز التصوير التركى التى ظلّت حتى وقت جد قريب مجهولة . ومن ثم بات فى استطاعتنا الآن أن نزعم دون أن نعدو الحقيقة أنه قد أصبح من الممكن التمييز بين التيارات الأسلوبية التى ينطوى عليها التصوير الدينى فى المدارس الإسلامية الكبرى ، مثل مدرسة الإيلخانات فى تبريز والمدرسة التيمورية فى هراة والمدرسة الصفوية فى شيراز وإصفهان والمدرسة العثمانية فى استنبول .

على أنه من غير المحتمل أن تكون قد نشأت أثناء القرون المبكرة فى العصر الإسلامى أى محاولة لتصوير أحداث التاريخ الدينية ، فلا ينتمى أى من النماذج التى وصلتنا الى تاريخ متقدم على القرن الرابع عشر . وبالتالى لم يكن لمصورى تلك الفترة أى تقاليد للفن الدينى يصوغون إنتاجهم على نمطها . وأقدم مثال بلغنا عن تصوير شخص محمد عليه الصلاة والسلام ورد فى رواية تاجر عربى كان قد رحل الى الصين فى القرن التاسع ، وروى حديثا جرى بينه وبين امبراطور الصين الذى سأله عما إذا كان يودّ رؤية صورة للنبى . ومالبث أن أحضر ضابط بالبلاط صندوقا يحتوى على صور الأنبياء مثل نوح فى فلكه وموسى بين بنى اسرائيل وعيسى ممتطيا حمارا وبرفقته الحواريون الإثنا عشر ، ومحمد عليه الصلاة والسلام على جمل ومن حوله صحابته[١٨] .

وعلى حين أخذ الرأى المعادى للتصوير يزداد قوة فى الأمصار العربية الخاضعة للأتراك السلاجقة مما أدّى الى ندرة التصاوير بهذه الأقاليم اعتبارا من منتصف القرن الحادى عشر حتى الثالث عشر كانت الحال على الضّد من هذا فى إيران وفى البلدان الشرقية من الخلافة الإسلامية ، تلك البلاد التى كانت ذات تراث فنى عظيم الأثر منذ العصر الساسانى ، والتى وجدت فى تفكّك العلاقات العربية فرصة سانحة لكى تستعيد طابعها الشعوبى ، ولتقصى عنها كل ما هو عربى الطابع ، فإذا الفن العربى ينحسر عنها ليبقى وسط الرقعة التى تنتظم العراق وسوريا ومصر ومراكش .

ولقد كان لى حول التصوير الإسلامى الدينى محاضرات متصلة ألقيتها بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير وفبراير ١٩٧٣ ذهبت فيها الى أن هذا التصوير قد شقّ لنفسه — كما أرى — روافد أربعة : أولها قصص الأنبياء والرسل المستمدة من القرآن الكريم والكتب السماوية المقدسة ، وثانيها إيقاظ مشاعر الورع والتقوى فى النفوس ، وثالثها تَمثُّله للمواعظ والعبر التى فاضت على الألسنة لا سيما ألسنة الصوفية ، ثم الجانب الأخير الذى يتناول الترغيب فى نعيم الجنة والتخويف

من عذاب النار . ولم يكن استنباطى هذا رجماً بالغيب بل كان عن بحث وتنقيب ، إذ وقعت فى دار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة على العديد من التصاوير التى تمتُّ بصلة الى المواعظ والعبر ، ووجدت فى مكتبة طوب قابو باستنبول العديد من التصاوير التى فيها ما يهزّ المشاعرَ ، ووجدت فى المكتبة القومية بباريس مخطوطة « معراج نامة » التى تضمّ مجموعة نادرة من الصور التى ترغّب فى نعيم الجنة وترهّب من عذاب النار . وقد جمعت من ذلك كله حصيلة كبيرة وافية ، منها ما عرضته خلال محاضراتى الست بالكوليج ده فرانس ، ومنها ما نشرتُ بعضه بالعربية [19] وبعضه بالإنجليزية[20] .

ويرى البعض أن السرّ النفسى فى تحريم التصوير مردّه الى أن الصورة جزء من المصوَّر لا تنقص عنه غير الروح ، وأنها وسيلة لإلحاق الأذى بصاحبها كما كان يفعل الكهنة والسحرة منذ حين بعيد[21] . ويذهب أصحاب هذه النظرية الى أن هذا كان من معتقدات الجنس السامى ، لهذا كان من رأى فقهاء الإسلام تشويه الصور بكسر أو نحوه حتى لا تبدو ممثلة لصاحبها تمثيلا حقا . ويعتقد جاستون ڤييت أن هذا الرعب المتوارث الذى أصبح شبه غريزى فى نفوس الساميين كان له أثره فى ندرة التصوير بين الشعوب الإسلامية العربية وغزارتها بين الشعوب الإسلامية غير السامية مثل الفرس والمغول والهنود والأتراك[22] . غير أن الزعم بأن المفهوم السحرى البدائى للتصوير لا يخصّ غير الجنس السامى أو الشرقيين بصفة عامة أمر يجافى الحقيقة التاريخية ، فقد رأيناه فى بقع عديدة من العالم منذ العصور القديمة كما زاولته شعوب أوروبية عدة فى العصور الوسطى .

ويعلّل بعض الدارسين كثرة التصوير عند الشيعة بأنهم كانوا أبعد الناس عن الاعتراف بالأحاديث التى جاءت بتحريم التصوير والنهى عنه والتى رواها أهل السّنة[23] . والحقيقة إن فقهاء الشيعة كانوا من الصرامة كنظرائهم من أهل السُّنة فى تحريم الصور ، فكان الشيعة يحتفظون بجملة من أحاديث الرسول التى تُنهى عن التصوير وتحرّمه بلا هوادة[24] . وهكذا لم تكن الدولة الشيعية أكثر تحرّرا مع فن التصوير من الدولة السنّية . ولعل السبب الأساسى الذى جعل الناس يأخذون بهذا الرأى هو ظنهم بأن إيران كانت مهبط الشيعة ومأواها على حين أن إيران لم تدن بالمذهب الشيعى رسميا إلا عام ١٥٠٧ مع نشوء الأسرة الصفوية .

كذلك قد تكونُ التصاويرُ المتصلةُ بالدين بسببٍ لغرضٍ أبعدَ من هذا . فمن المستبعِدِ أن نعدَّ لوحات المصور « جويا » الدينية تصويرا دينيا بالمعنى المتعارف عليه ، فمما لا شك فيه أن جويا لم يقصدْ بمعظمها الإعرابَ عن ارتباطهِ بالكنيسة أو إثارة العاطفة الدينية فى نفوس الناس ، بل كان همُّه الأكبرُ التعبيرَ عن أحاسيسٍ أخرى للناس ، لا سيما تلك التى تجافى القسوة وتستنكرُ البطشَ . ومن ثم يتضحُ لنا أن الكثيرَ من الصور الأوربية التى تمثّلُ أحداثاً جاءت فى الكتاب المقدس ليست مسيحيةً إلا بقدرِ ما تمثّلُ صورُ الأساطير الكلاسيكية العقيدةَ الوثنية . وهكذا يـجلى كم هو من العسير الوصولُ الى تعريفٍ محدّدٍ مقبولٍ من الجميع لمفهوم التصوير الدينى .

وأرى قبل المضى فى هذه الدراسة أن أعرض لأمرين : أولهما أن الكثرة من التصاوير الإسلامية ذات صفة إيضاحية[٢٥] لما يصحبها من نصوص ، ومن هنا كان لابد من تفهّم تلك النصوص لنربط بينها وبين تلك التصاوير . والثانى يتصل بما أعنيه بالتصوير الدينى ، إذ مفهومه لا يزال غامضا يحتاج إلى تخصيص ، فنراه حينا يُطْلَق على كل ما يمتّ إلى الكتب السماوية بسبب وإن لم يكن عقيديا ، كالحديث عن قصة يوسف وزليخا مثلا . أما الذى أعنيه وأقصد إليه بالتصوير الدينى فهو ما يكون عقيديا حتى وإن لم يكن نصاً من النصوص السماوية . وعلى هذا الضوء نرى أن التصوير الإسلامى قد أخذ منذ مستهل القرن الرابع عشر يخطو خطى حذرة بطيئة نحو الموضوعات الدينية سواء أكان هذا موصولا بقصص الأنبياء والرسل أو غير ذلك ، وليس الأمر كما يقول المستشرقون ونقاد الفن الأوربيون من أن التصوير الإسلامى الدينى كان مقصورا على قصص الأنبياء والرسل فحسب ، بل شمل هذا وغيره فى حذر وخشية .

ويحضرنى هنا أن أقول إن التصاوير التى تبدو متصلةً بالدين بسبب ليست دوما من التصاوير الدينية ، بل قد تكون منبتّةَ الصّلةِ بالدين ، كما قد تخدمُ غاياتٍ متعارضةٍ معه ، كإثارة الحسِّية مثلا ، على نحو ما نرى فى قصّتى بتشابع فى الحمام[٢٦] وسوسنّه وشيخا السوء[٢٧] الواردتين بكتب الأسفار المُنْتحلة [أبوكريفا] على سبيل المثال اللذان تناولهما بالتصوير الكثيرُ من الفنانين كرمبرانت وروبنز وعشراتٌ غيرُهُما . وصورةُ الملاكِ المجنّح على سبيل المثال قد تكونُ من التصوير الدينى كما قد تكونُ من غيرهِ ، فشتّانَ بين ملائكة المصوّر فرا أنجيليكو التى تفيضُ روحانيةً وسموّا وبين ملائكةِ فرانسوا بوشيه التى تكاد تكون كيوبيدات حسّية تستحضرُ إلى ذاكرتنا خدورَ الغانيات . فعلى حين يتبدّى ورعُ فرا أنجيليكو للوهلة الأولى من صور ملائكتهِ ، ينهجُ بوشيه نهجَ فنانى الروكوكو فى القرن الثامن عشر الذين لا يهتمون بالشعور الدينى قدرِ اهتمامِهم بالزخرفة . وبينما نجدُ بعضَ المصورين قد استخدموا التصويرَ تعبيرا عن نظرتهم الصوفية مثلما فعل المصور بوتتشيللى فى أخريات أيامه عندما زيّن كتابَ « الكوميديا الإلهية » لدانتى بصوره الإيضاحية ، انبرى غيرُه لتصويرِ نفسِ الكتاب لغرضٍ فنى بعيدٍ كلَّ البعد عن القصد الدينى ، مثلما فعل سلڤادور دالى ، وهو فى ذلك لم يجعل الدينَ غرضه الأولَ بل كان يهدف الى إبراز وظيفية الصورة .

ولقد كان لذلك الحوار الطويل الذى دار بينى وبين الدارسين فى الكوليج ده فرانس أثره فى حفزى على تحقيق مخطوطة « معراج نامة »[٢٨] فى دار الكتب القومية بباريس التى حفلت بصور مختلفة عن الإسراء والمعراج ترمز الى الرسول عليه الصلاة والسلام والبراق وجبريل عليه السلام والسموات السبع والجنة والنار . وكانت بحق حافلة بصفحات مضيئة من تراثنا الفنى الإسلامى ، من نتاج زمن كانت تسود فيه الروحية الإسلامية والصوفية الدينية ، وتلهم المسلمين أصول الإبداع فإذا هم يخلقون من الأعمال الفنية ما يفرض نفسه على الخلود ضمن التراث الإنسانى وتتسابق إلى اقتنائه

متاحف العالم . وكنت فى دراستها وتقديمها للقراء بين الإحجام والإقدام . هل أحجم متأثرا بما قيل من رأى مانع ، أو أُقدم آخذا بتلك الآراء السَّمِحَة ، فأنشر للناس صفحات من الفن ترشدهم الى ما كان للسلف من جهد ملحوظ فى هذا المضمار كدنا ننساه وننسى أصحابه بنسيانه ، ونهمل بذلك هذا الجانب الفنى من حياتنا وندعه لغيرنا يتدارسونه ويقولون عنه ما يقولون . وكان للرأى الثانى حُجّته الغالبة عندى فمضيت فى دراسة هذه المخطوطة ، ولا سيما أن شيئا قريبا مما فيها من تصاوير قد نُشر من قبل ، نشرته جامعة بغداد سنة ١٩٥٦ كما سيأتى بيان ذلك بعد قليل .

ولعل من تلك الجوانب التى تتسع لخيال المصور الإسلامى ويبدع فيها أيما إبداع ذلك الجانب الذى يمسّ الجنة ترغيبا والنار تهديدا ووعيدا ، وكم من مشاهد الجنة ما يغرى ويجذب النفوس طمعا فى التّنعم به . ولقد حفلت الكتب سماوية وإخبارية بأوصاف للجنة من أنهار من لبن وعسل مصفّى ومن نخيل وأعناب ومن قصور شاهقات وحور عين الى غير ذلك مما تشتهى الأنفس ويلذّ الأعين ويطرب السمع ، ثم كم حفلت تلك الكتب أيضا بأحاديث عن النار تهول الأنفس وتفزع القلوب وتخلع الخواطر وتزلزل الجنان من ذكرٍ لزبانية غلاظ شداد وذِكْرٍ للمعذّبين الآثمين وما يلقون من هول ، طعامهم من غِسْلين ، وشرابهم من حميم آن ، كلما نَضُجَت جلودهم بُدّلوا غيرها ليذوقوا العذاب متجدّدا مع تجدّد جلودهم ، يستغيثون ولا مغيث ويستصرخون ولا مجيب .

تلك الألوان التى جمعتها الجنة وجمعتها النار ، وتلك الصور المطمئنة هنا والمفزعة هناك ، وهؤلاء الناعمون فى الجنة يمرحون حيث يشاءون ، ثم هؤلاء المعذّبون فى النار يضجّون ويستغيثون ، ثم صور ملائكة الرحمة فى الجنة وما يتحفون به أهلها من عذب الكلمات وطيب العبارات ، وصور ملائكة العذاب فى النار بوجوههم البشعة وأجسامهم المخوفة وأسواط العذاب فى أيديهم ، كل هذا الذى اتّسعت له رقعة السماء فطوته بين جنباتها ، وأفسحت له مكانا بين طولها وعرضها ، والتى تنقّل بينها الرسول خلال معراجه يشاهد ما ينعم به أهل الجنّة فيقرّ نفسا ويشاهد ما يصلاه أهل النار فيهلع ويفزع ، وهو بين الجانبين يسأل ربّه أن يجعل الجنة من نصيب أمّته وأن يقى النار العصاة من تلك الأمة ، وبودّه لو اطّلع الناس معه جيلا بعد جيل إلى يوم يُبعثون على ما اطّلع هو عليه ، وعلى ما شاهد هو من نعيم فى الجنة وعذاب فى النار ليتّعظوا وتبلغ العظة مكانها من نفوسهم فيعملوا بعمل الصالحين ويتجنّبوا أعمال الأشرار الباغين .

هذا المجال الخصب الغاص بتلك الصور الواعظة رشدا ونهيا كانت فيه فسحة للمصور لُيبدع ويصوّر مستوحيا من خيال المسلم المؤمن بهذا كله ، فيضفى على النعيم جلالا بعد جلال وعلى العذاب نقمة بعد نقمة ليبلغ بفرشاته مالم يبلغه قلم الكاتب ، ولتبلغ صورته من النفس مالم تبلغه عبارة الكاتب . وفى الحق إن تلك الصور التى جاءت فيما سنعرض من منمنمات رامزة للجنة والنار فى السموات وتنقّل الرسول بينها لتحوى أجل العظات ترغيبا وأشدّ العبر ترهيبا ، وهكذا جاءت تلك

الصور تمثّل أقوى تمثيل الترغيب والترهيب بأسمى ما يحملان من معان لا يعبر عنها هذا التعبير لسان متكلّم أو قلم منشىء .

وهذه المخطوطة باللغة التركية الشرقية (الخاقانية الجغتائية) حروفها أُويجُورية ، وورقاتها مائتان وخمس وستون[٢٩] . والمخطوطة كتابان ينتهى أولهما فى الورقة التاسعة والستين ، ويحكى قصة المعراج المترجمة عن العربية . والكتاب الثانى « تَذْكِرة الأولياء » للشاعر الصوفى الكبير فريد الدين العطار ، نظمه استجابة لرغبة إخوانه فى الدين ، وليكون تذكارا منه فيدعو له قارؤوه بالخير، وتسجيلا لحديث الأولياء الذين لهم مكانتهم الدينية والاقتداء بهم وبأعمالهم مما يحرص عليه كل متديّن يرغب فى أعلى الدرجات . ولقد كان العطار منذ صغره شغوف القلب بحب الأولياء ، وحين رأى الشر يطغى فى زمانه ويكاد يعمّ الناس قاطبة تحرّك لنظم كتابه هذا ليكون ذكرى لمن ينتفع ولتكون به قربى الى الله تعالى[٣٠] . وكتاب العطار كما يصفه ، فيه بعثٌ للقوى الروحانية ، وفيه انصراف عن الاستمساك بأهداب الحياة ، وفيه تهوين من متع الحياة المُغرية . وهو الى هذا كله فيه بعث للنفوس من غفلتها وإحياء لما يكمن فيها من إقدام وشجاعة وعدم اكتراث بمشاق الحياة .

والنص الذى تضمّه هذه المخطوطة والذى يحكى قصة المعراج مكتوب بخط أويجورى مترجم الى اللغة التركية الشرقية عن أصل عربى على يد شاعر وأديب صوفىّ هو مير حيدر . وقد انتهى مالك بَخْشى من نسخ هذه المخطوطة بهراة عاصمة خراسان فى ٢١ ديسمبر ١٤٣٦ . والحروف الأويجورية مأخوذة عن أبجدية آرامية قديمة انتشرت فى أواسط آسيا على أيدى المبشّرين المانويين الوافدين من بلاد السُّغد ، وظلت قرونا عدّة هى لغة التدوين للأعمال الأدبية التركية الأولى . ويرجع أصل الأويجوريين الذين هم على وشيجة من الأتراك الى قبائل من الهون ، وهو ما تشير إليه الحوليات الصينية ، وقد كُتبت لها السيطرة على شمالى آسيا من عام ٧٤٤ الى عام ٨٤٠ م . ، وكانت لهم به امبراطورية . ولقد راضتهم العقيدة المانوية بعد جموح وميل للحروب فإذا هم تسودهم الروحانية مما أعانهم على وضع الأسس لحضارة كان لهم أثرها فى تحضير الشعوب التركية ـــ المغولية منذ القرن التاسع حتى الثالث عشر .

وكان تزويق هذه المخطوطة بالصور عن أمرٍ من العاهل التيمورى شَاه رُخْ الذى استقر بهراة قرابة نصف قرن (١٤٠٤ ـــ ١٤٤٧) ، وزخر بلاطه بحشد من المفكرين والموسيقيين والشعراء والمصورين والخطاطين مما جعل عهده من أعظم العهود فى تاريخ خراسان . والراجح أن تكون هذه المخطوطة قد أنجزت فى أحد المراسم التي أنشأها الأمير بَايْسُنْقُر التيمورى الذى توفى قبل الانتهاء منها ثلاث سنوات . وقد نشر پاڤيه دى كُورْتِىْ[٣١] عام ١٨٨٢ ترجمة فرنسية لنص المخطوطة اكتفى فيها بصورة واحدة من الصور التى ذكر أنّ عددها كان ثمان وخمسين صورة . وبمراجعة هذه الصور يتبيّن أنها سبع وخمسون صورة ملوّنة ، منها ثلاث ينقسم كل منها الى قسمين : علوى وسفلى ، يصوّر كل

منها موضوعا قائما بذاته . وعلى ذلك فتكون صور المخطوطة ستين منمنمة . هذا إلى جانب حِلْيتين زُخرفيتين مذهّبتين وملونتين تقع إحداهما فى بداية نص « معراج نامة » ، والأخرى فى بداية نص « تذكرة الأولياء » .

وجاء النص الأويجورى الحروف لقصة المعراج ينقص زيارة الرسول الكريم للسماء الرابعة ، فلجأ پاڤيه دى كورتى لاستكمال هذا النص عند ترجمته إلى إضافة نصّين لزيارة السماء الرابعة : أحدهما ترجمة تركية ترجع الى عام ١٦٢٣/١٦٢٤ عن أصل فارسى هو « معارج النبوّة فى مدارج الفتوّة » للمسكين معين الحاج محمد الفراهى ، محفوظ بدار الكتب القومية بباريس ، والثانى نص أقدم يرجع الى القرن السادس عشر . وقد انتقلت هذه المخطوطة من هراة الى تبريز عام ١٥٠٧ مع الشاه اسماعيل الصفوى ، وفى عام ١٥١٤ نقلها السلطان العثمانى سليم ياوز الأول الى طوب قابو سراى باستنبول حيث أضيف إليها بيان باللغة التركية الأناضولية التى لا تساير بدقة النص الأويجورى الحروف . وقد بقيت المخطوطة فى استنبول مائة وخمسين عاما حتى اشتراها الوزير الفرنسى كولبير عام ١٦٧٢ على يد أنطوان جالان (١٦٤٦ ــ ١٧١٥) مترجم ألف ليلة وليلة . والغريب أن ما دفعه فى شراء هذه المخطوطة كان مبلغا زهيدا لا يتجاوز خمسة وعشرين قرشا ! وقد استقرت هذه المخطوطة أخيرا بدار الكتب القومية بباريس .

وكل صورة من صور هذه المخطوطة يعلوها بيان بالعربية بالخط النسخ الجلّى ، من تحته بيان آخر باللغة التركية الأناضولية [العثمانية] جاء مزيجا من الخط الفارسى والديوانى . وهذا البيان أكثر تفصيلا من البيان المكتوب بالعربية ، وظاهر أنه أضيف فيما بعد ، إذ بدت مساحته تضيق به مما اضطر معه الخطاط فى بعض الأحيان الى حصره بين البيان العربى العلوى وبين إطار الصورة حتى إذا لم تتسع له هذه المساحة جاوزها الى حواشى الصورة الى اليسار والى أدنى أو الى الصفحة البيضاء المقابلة . والدافع الى هذه الإضافة هو أن الخط الأويجورى لم يكن مألوفا لدى الكثرة فى البلاط العثمانى ولم يكن يعرفه إلا قلّة . ويذكر پاڤيه دى كورتى حين نشر الترجمة الفرنسية للنص الأويجورى ما يشير الى أنه كانت تلك الصعوبة التى أحسّها عند ترجمته ، فلقد اختلطت الألفاظ العربية والفارسية والتركية مع اللهجات الأويجورية كالتترية والجغتائية اختلاطا معقّدا لم يكن فهمه يسيرا إلا عند مغول الهند فى القرن السادس عشر . لذلك كان لابد من هذا البيان الجديد باللغة المتعارف عليها عند الكثرة لتكون مع مدلول الصورة عونا على تفهّم كل محتوياتها . وهذا يشير الى أن « الصورة » فى الدولة العثمانية ، لا سيما فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كان لها دورها فى المحيط الثقافى الدينى .

وقد أنجزت صور هذه المخطوطة بعد قرابة قرن من إنجاز منمنمات مرقعة [ألبوم] بهرام ميرزا المحفوظة بمتحف طوب قابو باستنبول[٣٢] (الربع الثانى من القرن الرابع عشر) [والتى سنستعرضها

فى هذا الكتاب تمكينا للقارىء من مقارنة أسلوبى التصوير فى كليهما ، فيلمس مدى التطور الذى طرأ على إيقونوغرافية[٣٣] التصوير الدينى الإسلامى فى مدى قرن من الزمان] . ومما لا شك فيه أن ما وصلنا من تصاوير رامزة على أيدى فنانين مسلمين عن زيارات الرسول (ص) للجنة ومروره بالنار يعد من الندرة بمكان لا يقاس بما نجده فيما يقابل هذا المجال فى الفنون المسيحية . ولقد سقتُ المنمنمات جميعها على ترتيبها الذى جاءت عليه فى المخطوطة ، وأشرتُ الى أرقام ورقاتها وجها وظهرا تيسيرا للرجوع إليها . وتعد صور هذه المخطوطة من أهم وأندر المنمنمات التى تصور الجنة والنار وموضوعات البعث والحساب كما تصوّرها الفكر الإسلامى رامزا الى خطى الرسول بصحبة جبريل وهو يجوس خلال الجنة ، ثم وهو يشهد عذاب الهالكين فى النار . ويشيع تأثير صينى واضح فى منمنمات هذه المخطوطة جاء وليد المدّ الصينى الثانى الوافد مع البعثة التى وجّهها شاه رخ الى الصين فعادت تَبهر بروعة التصاوير الصينية وسحرها وجاذبيتها .

وقد نشر البروفسور إنريكوتشيرولى عام ١٩٤٩ أربع عشرة صورة ــ غير ملونة ــ من هذه المخطوطة فى كتابه « المعراج ومسألة الأصول العربية الإسبانية للكوميديا الإلهية » ، كما نشر إيڤان تشوكين سبع صور غير ملونة فى كتابه عن التصوير التيمورى . كذلك نشر البروفسور إرنست جروبه صورة ملونة للجحيم فى كتابه « عالم الإسلام » . ولم تكن ثمة صور معروفة للمعراج قبل نشر تشيرولى لتلك الصور باستثناء صور الرسول محمد (ص) التقليدية ممتطيا صهوة البراق .

وقد أثار نعيم الجنة وعذاب النار كما جاء ذكرهما على لسان النبى (ص) خلال معراجه جدلا بين علماء المسلمين . فذهب بعضهم الى أن العذاب والنعيم فى الدار الآخرة ليسا حسّيين . وعرض ابن سينا هذا النظر باسطا قول من قال بأن النفس حين تفارق البدن تحمل معها القدرة على التوهّم فتظل تتخيّل كل ما كانت تحسّ به فى الدنيا كما لو كانت باقية فى الجسد[٣٤] . على حين ذهب الإمام الغزالى الى أن عذاب النار ونعيم الجنة حسّيان ، فإن إنكار حشر الأجساد يوم القيامة وإنكار اللذّات الجسمية فى الجنة والآلام الجسمانية فى النار هو إنكار لوجود الجنة والنار اللتين وصفهما به القرآن[٣٥] .

ومما يثير القيل والقال نشر صور رامزة للرسول عليه الصلاة والسلام دون أن يكون عليها نقاب يحجب الوجه فى ثنايا بعض المخطوطات القديمة ، ولكنا ما نشك أن هؤلاء الفنانين الذين صوّروا تلك المنمنمات كانت قلوبهم عامرة بالإسلام تفيض للرسول بالإجلال والتعظيم . ثم إن تلك الصور بعد ما أصبحت دور الكتب والمتاحف فى بلادنا وغير بلادنا فى شتى أنحاء العالم تزخر بالكثير منها ، كان من تجاهل الحقيقة أن نغمض الطرف عنها ، ولا نشارك أصحاب الرأى الفنى فيها بعد أن وثقنا أنه ليس ثمة قصد إلى التجريح أو التهوين ، بل هو فن المؤمن الورع الذى أملى هذا كله . وسواء شئنا أو لم نشأ فهذا شيء قد فرضه علينا الزمن بمخلفاته التى تتداولها أيدى الناس كافة ، فما أحرصنا

مسلمين على أن نشارك الناس فى التداول علّنا بالمشاركة نفهم غير ما يفهمون ونعطى أكثر مما يعطون وندفع عن وجهة نظرنا أكثر مما يدفع المتزمّتون الذين يريدون أن يحبسوا تلك الصور عن أعين المسلمين . وليس فى عرض مثل هذه الصور الرامزة شيء من المحاكاة والمشابهة بل هو ليس إلا تحليلا ودراسة يجعلان الناس على فهم ودراية بما كان ، إذ من الظلم أن يظل أثر إسلامى بمعزل عن رأى مفكّرى المسلمين فيه . ثم إن بعض دور النشر المصرية قد سبقتنا فأخرجت كتبا عدة تضم صورا للرسول دون غلالة تستر الوجه ، فلقد أخرجت مطابع « جامعة القاهرة » عام ١٩٥٦ أطلسا للفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية للدكتور زكى محمد حسن تولت الإنفاق عليه وإصداره كلية الآداب والعلوم ببغداد . ويضم هذا الأطلس عديدا من صور الرسول فى ملامح جليّة كما يضم عدداً آخر محجّبا ، وسأجتزىء هنا بصورتين مما ورد فى ذلك الأطلس لأعزّز بهما قولى (لوحة ١ ، ٢) .

على أن إسدال غلالة رقيقة مُصْطَنعة على وجه الرسول الكريم فيما نقدّم من صور رامزة — كما ينصح بعض المفكرين — قد يحمل مغامرة خطرة ، لأن التصوير الرمزى للرسول قد مرَّ بمراحل تتميز إحداها بإسدال نقاب على وجه الرسول . وهذا يعنى أن القارىء أو الدارس سوف يخلط بين مرحلة تاريخية وأخرى من مراحل إيقونوغرافية التصوير الرمزى للرسول ، وهو أبعد ما يكون عن الأمانة العلمية ، كما أنه يفقد نشر هذه المخطوطة أهميتها العلمية ويقلّل من قيمتها بين المتخصصين .

وأخيرا يعنّ لى أن أسأل لو أن الجزيرة العربية عهد الرسول صلى الله عليه وسلم كانت على درجة من الحضارة التى نحن عليها الآن وشاع فى ظل تلك الحضارة ما يشيع الآن من آلات للتصوير لا تخفى عليها خافية وآلات مسجلة تُحصى على الناس أصواتهم ، إذا صحّ هذا ألم نكن نملك الآن صور ذلك العهد كله بجميع ما فيه ؟ وما من شك فى أن صور الرسول وصوته كانت ستكون أذخر ما نملكه من ذلك التراث الجليل ، وما كان بِمِلْكِ أحد أن يمنع ما سجلته يد الحضارة . ثم ألم يكن الرسول يعطى ويأخذ ؟ ألم يعش بين جموع من الناس تسائله ويجيب ، وتأخذ منه وتعطى ؟ أفما كان محلًّلا لغيرنا يعدّ محرَّما علينا ؟ وما أجدرنا ألا نظل نستقى معارفنا عن تراثنا الفنى الإسلامى من المستشرقين وحدهم ، وأن نكون لهم فى ذلك تبعا ليس لنا رأى مستقل تمليه دراسة مستقلة ، بل قد يكون لدراستنا نحن لهذه الآثار الفنية الإسلامية — ونحن قريبو الصلة بها — رأى القريب الموصول بتراثه . وما أحرانا ألا تفلت من أيدينا آثارنا الإسلامية فتكون ثروة أدبية وفنية لغيرنا ، وحسبنا ما ضاع ولنلق بالا لما هو آت ولنتخذ من الماضى عبرة للمستقبل .





الفصل الثالث

أيقونوغرافية التصوير الرمزي للنبي عليه الصلاة والسلام

أنا أحذو حذو من سبقني فى هذا الميدان ، فهو موضوع قديم أثيرت حوله دراسات ، وما أكثر ما ساقه العلماء فى ذلك ، وأنا على أثرهم أناقش ما قالوا ، وقد لا أعلم أن أجد رأيا أضيفه الى هذه الدراسة . ومن المعروف أن المغول قد غزوا الشرق الأوسط وشطرا من أوربا فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادى ، وهم وإن كانوا بدواً همجا إلا أن امبراطوريتهم الضخمة التى حملوا عبئها ربطتهم شيئا فشيئا بحضارة هذه الرقعة الفسيحة من العالم القديم الذى بسطوا سلطانهم عليه ، وإذا هم يستبدلون بالوثنية التى كانوا يدينون بها البوذية ، كما كان فيهم شيء من التسامح الدينى جعل زواجهم من المسيحيات مباحا ، وإذا هم آخر الأمر يحتضنون التقاليد الفارسية الإسلامية ليكسبوا بهذا احترام رعاياهم ، وهذا حين أسلم عاهلهم غازان خان فى عام ١٢٩٥ ، وهو مما أعان على ظهور مخطوطات تؤرخ لفارس وتقاليدها وملاحمها الأسطورية التى تعدُّ شاهنامة الفردوسى أروع نماذجها . وألّف الجوينى كتابه « تاريخ حياة قاهر العالم » ليسجّل فيه حياة هولاكو وتاريخ المغول . ثم أخرج الوزير المغولى رشيد الدين عام ١٣١٠ كتابه الشهير « جامع التواريخ » الذى عدَّ دولة المغول امتداداً لدولة الإسلام ، وأنها تسلّمت رايته بعد أن قضى هولاكو على آخر الخلفاء العباسيين عام ١٢٥٨ . وتضمّ مجموعة « جامع التواريخ » صورا لمشاهد من التوارة والإنجيل والسيرة النّبوية دون اتفاق دائم مع الرواية القرآنية . ويكاد التأثير الصينى يكون واضحا كل الوضوح فى صورها ، وبخاصة مشاهد الأشجار والمناظر الطبيعية ، كما تتّسم أزياء المحاربين بالطابع المغولى ، وإن لم يحل هذا واستعانة المصورين بنماذج مسيحية وهندية يحاكونها .

وأول نماذج صور الرسول (ص) التى وصلت إلينا هى تلك التى فى نسخة « جامع التواريخ » تأليف رشيد الدين[٣٦] (١٣١٠ — ١١٣١ م) . ومن المؤسف أننا لم نر توقيعا لفنان ما على أية صورة من صور المخطوط ، وبهذا لم نظفر ببيانات عن جنسية المصور أو ديانته . والى اليوم لا نكاد نعرف المصدر الذى استقى منه المصورون الطابع الآخاذ للصور الرامزة للنبى عليه الصلاة والسلام فى « جامع التواريخ » وهى ثمانية ، يبدو فيها فارع القامة ، نحيل البدن ، وقور القسمات غير صورة واحدة تمثّله وليدا . والصور الرامزة للرسول التى جاءت فى مخطوطة « جامع التواريخ » لها قيمتها ، إذ تعدّ أقدم صور عُرفت للنبى (ص) ، هذا إذا اطّرحنا جانبا رأى بشر فارس ، القائل بأن ثمة صورة للنبى فى وجه الورقة الثانية من نسخة مخطوطة « الأغانى » لأبى الفرج الأصفهانى

المحفوظة بدار الكتب المصرية ، ونكاد نرى أن حرص مؤلف « جامع التواريخ » على تضمين مخطوطته هذه الصور يكاد يُعزى الى حرصه على الدعوة الى دولة الإليخانات[٣٧] والتمكين لها بربطه بينها وبين الرسول (ص) ليلقى فى نفوس الرعايا الخاضعين لها ما يوحى باحترامها ويضمن طاعتها .

وصور النبى فى هذا الكتاب لا تكاد تتميز عن غيرها من تلك الصور الكثيرة التى رسمها المصور ، نعنى أننا لم نر تلك الهالة المستديرة على رأس الرسول (ص) التى تميزه عن غيره (لوحة ١). على أننا رأينا نسخة من مخطوطة « الآثار الباقية » للبيرونى المحفوظة بمكتبة الجامعة بأدنبره تاريخها ١٣٠٧ ــ ١٣٠٨ ، وفيها صور رامزة للرسول (ص) تحيط بها تلك الهالة المستديرة المميزة (لوحة ٢) . ونكاد نعرف أن الهالة عامة ترجع الى أصلين قديمين أولهما بيزنطى والثانى بوذى من الصين وأواسط آسيا . وكانت الهالة البيزنطية تُرسم على شكل دائرة تُكلَّل بها رؤوس الأباطرة والأبطال ومن

لوحة ١ صورة رامزة للرسول عليه الصلاة والسلام وهو يرفع الحجر الأسود بالكعبة .
جامع التواريخ ١٣١٠ م .



لوحة ٢ صورة رامزة للرسول محمد ﷺ يلقى خطبة الوداع .
مخطوطة « الآثار الباقية » للبيرونى ١٣٠٧ ـ ١٣٠٨ م .
بإذن من مكتبة الجامعة بأدنبرة .



إليهم ، وحين اعتنقت بيزنطة المسيحية شاعت تلك الهالة أيضا بين المسيحيين . ولم تكن فى مبدأ الأمر علامة تقديس كما يظن البعض ، فقد كُلِّلت بها رؤوس أشخاص كانوا أعداء للمسيحية(٣٨) . ثم دخلت الهالة المُستديرة الإسلام أول ما دخلت عنصرا زخرفياً فحسب ، نراها حول رؤوس الأشخاص عامة ، حتى من يمثل منهم أهريمن إله الشر الإيرانى أو ساقيات الخمر فى سوق عكاظ ، بل والطيور(٣٩) .

على أن هذه الهالة لم تلبث أن تركت استدارتها البيزنطية واتخذت فى التصوير الإسلامى شكلا بيضيا غير منتظم الخطوط يبدو وكأنه شعلة نارية شأن مثيلتها فى الفن الصينى والأسيوى (لوحة ٣) بعد أن استعار المصورون الفرس هالة اللهب من تصاوير بوذا كما سنرى بعدُ . ومن هنا نكاد نجزم أن



لوحة ٣

صورة زاهية للرسول يوم صلاة الغيث « روضة الصفا» لميرخواند ١٦٠٧ م . بإذن من متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

الهالة التى استخدمت فى الفن الإسلامى فى أوائل عهده تشاكل تلك التى كانت مستخدمة فى الفن البيزنطى أعنى أنها كانت دائرية ، ثم ما لبثت تلك الهالة مع امتداد الزمن أن تأثرت بمثيلتها فى الفن الصينى والأسيوى فجاءت على شكل هالة نورانية .

ولقد اعتاد المصورون فى الإسلام أن يرسموا الصور الرامزة للرسول تكبر غيرها من الصور المحيطة بها . ومثل هذا كان شائعا فى فنون الشرق الأدنى فى العصور التى سبقت الإسلام بتصوير الشخصيات الجليلة بحيث تكبر غيرها ممن يحيطون بها . والصور التى تبدو فيها ملامح النبى واضحة مكتملة غاية فى الندرة وترجع فى الأكثر الى فترة مبكرة ، مثال ذلك صوره الواردة « بجامع التواريخ » فى مستهل القرن الرابع عشر (لوحة ١) . وابتداء من أواخر القرن الرابع عشر أو ربما قبل ذلك بقليل تميزت الصور الرامزة للرسول بهالة من النور وكأنها شعلة نورانية شبيهة بالهالة الممثلة فى صور بوذا وتماثيله ، مثال ذلك كافة صور مخطوطة « معراج نامه » التى نحن بصددها . ومنذ أواخر القرن السادس عشر جرى العرف على رسم نقاب فوق وجه النبى عليه الصلاة والسلام ينسدل من الجبهة حتى الذقن لحجب ملامحه توقيرا لشخصه أو تجنّبا لإغضاب المتشدّدين مع الإبقاء على الهالة النورانية (لوحة رقم ٤) . غير أنه ثمة استثناءات مثل صور مخطوطة « روضة الصفا » لميرخواند المؤرخة عام ١٦٠٧ والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، فقد بدت فيها الملامح الزامزة للنبى واضحة مكتملة[٤٠] . وفى مستهل القرن الثامن عشر بدا جسدُ الرسول مغطى كله بغلالة فضفاضة (لوحة ٥) . ثم كان بعد ذلك أن رأينا المصورين يمعنون فى توقير النبى فلا يظهرونه جسما بل يجعلونه هالة من نور ، دون إبراز لأى جزء من أعضاء الجسم (لوحة رقم ٦) .

تصوير البراق

ولعله من أعجب الظواهر فى الفن الدينى الإسلامى تمثيل الدابّة الأسطورية « البراق » التى امتطاها النبى ليلة الإسراء منتقلا بها من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى . والمرجع الأول فى هذا هو الآية الكريمة التى تقول « سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله لنريه من آياتنا انه هو السميع البصير »[٤١] . وكان فى صحبة الرسول فى هذا الإسراء من مكة الى بيت المقدس الملك جبريل . وتصوّر المتناولين للإسراء والمعراج يختلف اختلافا كبيرا ، وما أكثر ما تكلّمت كتب السير والتفسير فى ذلك ، ومن المتعذر استخلاص رأى متفق عليه . فيقول البعض إن « البراق » حمل النبى من مكة الى بيت المقدس وحسب ، وأن النبى صعد فى معراجه الى السموات السبع واحدة تلو الأخرى ، وإنه لقى الأنبياء السابقين عليه ، وما إن بلغ السماء السابعة حتى غدا بين يدى الله . وفى ذلك يقول القرآن الكريم : « ولقد رآه نزلة أخرى . عند سدرة المنتهى . عندها جنة المأوى . إذ يغشى السدرة ما يغشى »[٤٢] . وليس هذا مجال استعراض



لوحة ٤

صورة رامزة للرسول يعرج على الجنة فوق البراق . مخطوطة خمسة نظامي . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ٥

صورة رامزة للرسول فوق البراق . مخطوطة « بستان سعدي » . وزارة شؤون الهند (سابقا) بلندن .



لوحة ٦

صورة رامزة للرسول محمد في هيئة هالة من نور بينما يأكل الصحابة . مخطوطة حالة معلوقي . ١٤٧١ م . بإذن من دار الكتب القومية بباريس .

حوار علماء المسلمين الذى شغلهم حقبة من الزمان حول ما إذا كان الإسراء والمعراج قد تمّا بالروح أو بالجسد ، ذلك أن رؤية المصور المسلم جاءت واضحة فى إيمانه بأن الرحلة قد تمّت جسدا وروحا ، ولم يقنع بأن تكون إسراء بالروح فحسب . لكن ما يعنينا هنا هو أصل نمط الحيوان الذى اختاره المصورون ليكون المطيّة فى هذه المناسبة الجليلة . وقد روى أنه جاء فى الحديث أن المطية كانت جوادا ، ونقل عن حديث آخر أنها كانت حيوانا أبيض للركوب أصغر من البغل وأكبر من الحمار .وقيل إنه الحيوان نفسه الذى ركبه الرسل الأولون وخاصة ابراهيم الذى جاء فى « سفر التكوين » أنه ركب حمارا ، وهكذا جاء عن المسيح فى إنجيل يوحنا[٤٣] . ولعل تصور المسلمين لتلك الدابة كان وليد ما يكنّون من تبجيل لرسولهم (ص) ، فلم يرضوا له أن يمتطى ذلك الحمار الذى ركبه ابراهيم وعيسى ، واختاروا له من وحى خيالهم تلك الدابة التى زاوجوا فيها بين الحيوانية والإنسانية . وإذ كان البراق يحلّق فى الجو ، من أجل هذا نُسبت إليه الأجنحة . وأقدم سيرة للنبى كتبها ابن اسحاق (المتوفى سنة ٧٦٨ ميلادية) وهى التى لخّصها ابن هشام (المتوفى سنة ٨٣٣ ميلادية) ، ويقول فيها عن الرسول فى وصف البراق « بأنه حيوان مجنّح أبيض اللون حجمه وسط بين البغل والحمار » . ولم يرد فى القصص الأولى أى ذكر لرأس الإنسان الذى يُعد من المعالم المميزة لتصوير البراق . وأول مؤلف رجّح أن هذا الحيوان الغريب قد اختص بملامح بشرية هو الثعلبى (المتوفى سنة ١٠٣٦ ميلادية) الذى كتب كتابا معروفا فى قصص الأنبياء ، وقد أورد حديثا مشكوكا فى صحته لتأكيد أن البراق كان ذا وجنتين كوجنتى الإنسان . أما المؤلفون المتأخرون فيمعنون فى وصف هذا الحيوان العجيب فى تفصيل أكبر ، ونضرب مثلا لذلك بالمؤلف خواندمير فى كتابه « حبيب السير »[٤٤] حيث يقول : « البراق حيوان للركوب أصغر من البغل وأكبر من الحمار ، يحمل وجها كوجه الإنسان وآذانا كآذان الفيل ، وله معرفة كمعرفة الحصان . أما رقبته وذيله فيحاكيان رقبة الجمل وذيله ، وصدره أشبه ما يكون بصدر البغل ، وساقاه كساق الثور فى رأى البعض أو كساق الجمل ، وحوافره مثل حوافر الثور ، وصدره من ياقوت وشعره كدرع مضيء برّاق ، وعلى جنبيه جناحان يخفيان ساقه ، وسرعته كلمح البصر » . !

وليس ثمة اتفاق فى الروايات الأولى لهذه القصة عن هذا الحيوان أذكر هو أم أنثى . ولكن ابن سعد الذى وضع سيرة النبى بعد سبعين سنة من ابن اسحاق قال إن الملاك جبريل خاطب البراق على أنه أنثى . وبالتالى فقد ذهب المصورون عامة الى تمثيل رأس هذا الحيوان برأس امرأة فى غير إسراف ، فلم يحاولوا رسم التفصيلات المعقّدة التى يثيرها وصف « خواندمير » فى النص السابق ، ولم يكلفوا أنفسهم عناء ابتكار نمط جديد لهذا الحيوان ، لأن السابقين كانوا قد وفروا لهم أمثلة وشواهد كثيرة من هذا التكوين « الملفّق » أو المهجّن غدت نماذج لتمثيلاتهم فى هذا الخليط من بدن الحيوان ورأس الإنسان الذى يرجع الى فترات جدّ مبكرة فى فن التصوير ، فهناك بو الهول المصرى ، وهناك القنطور[٤٥] اليونانى ، وهناك الثور الأشورى برأس إنسان . وثمة أنواع عديدة من هذا المخلوق

الغريب بجسم حيوان وأجنحة طائر ورأس آدمي يكافىء تمثيل البراق فى التصوير الإسلامى فى بعض العهود المبكرة من الفنون الشرقية . ومن العسير تحديد الوقت الذى ظهرت فيه المحاكاة التصويرية للبراق فى تاريخ الفن الإسلامى لافتقارنا الى نماذج مبكرة له .

وفى الصورة الأولى للبراق الواردة بكتاب « جامع التواريخ » بقلم رشيد الدين (لوحة ٧) نجده أشبه ما يكون بالقنطور اليونانى فله ذراعان فى أعلى أجزاء بدنه ، هذا إلى سيقانه الأربع العادية . ونجد له فى هذه الصورة ملامح غير عادية لأنه يمسك كتابا بين يديه هو فيما يبدو نسخة من القرآن . كذلك نجد ذيله ملتويا الى أعلى قليلا وينتهى بمخلوق على هيئة النصف العلوى لإنسان بذراعيه ورأسه حاملا فى يده اليمنى سيفا وفى يده اليسرى درعا مستديرا[٤٦] ، ولعل الفنان فى هذا قد اقتبس العلامة الفلكية للقنطور أو كوكبه القوس والرامى . وللبراق رأس إنسان تتدلى منه خصل الشعر الكثيفة الطويلة تستدير عند أطرافها تحت كل خدّ من الخدين ويعلو الرأس تاج ، فضلا عن تشابه كبير أيضا فى الشكل والزينة بينه وبين تيجان الملوك فى صور عديدة بمخطوطة « الآثار الباقية » للبيرونى ، حيث لفائف السحب الصينية النمط تعلو الرسول . ويعد موضوع هذه الصورة جانبا من

لوحة ٧ البراق على هيئة قنطور يونانى
جامع التواريخ .
بإذن من مكتبة الجامعة بأدنبره



رحلة النبى حيث قُدّم إليه فى السماء السابعة ثلاثة أقداح يحتوى الأول على الماء والثانى على الخمر والثالث على اللبن ، ولما وقع اختياره على الأخير حاز تفضيله الرضا والتأييد رمزا لما ينبغى أن يسود أمته من العدل(٤٧) . أما النموذج الذى فضله المصورون المسلمون اللاحقون فهو نموذج « بو الهول » بعد تعديله بما يتفق مع الأوصاف الواردة فى التراث عن البراق بحيث يحاكى جسمه جسم البغل أكثر من محاكاته لجسم الأسد (لوحة ٨) .

لوحة ٨ آنية خزفية من الرّى عليها نماذج من تصوير البراق على شكل أبو الهول بإذن من المتحف البريطانى .



وكانت ثمة فرص عديدة للفنانين ليصوّروا البراق ، تلك الدابة العجيبة التى طالعنا بها فن التصوير الدينى الإسلامى ، وكانت المراجع والأحاديث كثيرة فيما يتعلق بالإسراء والمعراج ، فلم يخل كتاب فى سيرة النبى عليه الصلاة والسلام من فصل عن هذا الموضوع ، ووضعت مؤلفات كاملة عنه كما فسّره الصوفية تفسيرا خاصا ، ولكن صور البراق ظهرت أكثر ما ظهرت فى النسخ المصورة من مؤلفات الشعراء الفرس . وما أكثر ما عمد الشعراء الى تناول بل وتفضيل الموضوعات التى تقبل التمثيل بالتصوير ، مثل محمد ممتطيا البراق مخترقا طبقات السماء السبع تتوسطها الأرض وتسيطر على كل طبقة من الطبقات علامات البروج (لوحة ٩) . ولعل هذه المعجزة لم تجد من يتناولها فى أسمى ثوب من التصوير كما تناولتها مخطوطة « خمسة نظامى » التى تعد من الناحية الفنية تحفة نادرة من

لوحة ٩ صورة البراق مخترقا طبقات السماء السبع التى تتوسطها الأرض وتسيطر على كل طبقة من الطبقات علامات البروج .
بإذن من المتحف البريطانى .



المتحف المحفوظة بالمتحف البريطاني (لوحة ٤) . وتبدو فيها الصورة الرامزة الى رسول الله عليه الصلاة والسلام وهو يعبر طريقه فى جلال ممتطيا ظهر حيوان رأسه رأس آدمى تعلوه هالة نورانية تنبثق منها ومضات متألقة ، مطمئنا غير فزع من جولته فى ذلك الأفق المترامى الأطراف بسحبه وغيومه التى لم تحجب زرقة السماء بصفائها المشع ، ويبدو من تحته العالم الأرضى الذى خلفه محلقا . ويظهر فى الصورة رمز جبريل وقد مضى بين يديه وكأنه يفسح له الطريق وهو مدير رأسه الى الرسول وكأنه يلقى فى روعه الطمأنينة . وتحيط بهما ملائكة فى وضعات مختلفة : فأحدهم الى أسفل وقد أمسك بمبخرة من ذهب يشد مناطها بيديه وقد عبق وجه السماء بذلك الدخان المتصاعد من تلك المبخرة . وثمة ملائكة ثلاثة الى جانب حامل المبخرة ، يحمل اثنان منهم أطباقا يشع منها جمر البخور . والى اليمين زمرة من الملائكة بأجنحتها ينثر بعضهم الأحجار الكريمة البراقة من اللآلىء والزمرد والياقوت وكأنها رذاذ مضىء ، ويحمل بعضهم إليه فاكهة الجنة وطعامها ، ويحمل البعض الآخر على أكفهم الهدايا يقدمونها الى النبى فى خشوع . ومنهم من هو ماد يديه بالقرآن ، ومنهم من يحمل البردة الخضراء ثوب النبوة هابطا بها من السماء ، كما بسط أحدهم كفيه بالتاج . وللتكوين كله أثر أخاذ باهر يعكس إحساسا بالحركة الحية الشائعة تؤكدها رفرفة أجنحة هؤلاء الملائكة . والقاعدة العامة فى هذا المجال ألا يظهر سوى رمزى محمد عليه الصلاة والسلام والملاك جبريل بالصورة ، وقد تضاف أحيانا الكعبة والحرم المكى كما جاء بالمنمنمة الموجودة فى مخطوطة «خمسة نظامى» (لوحة ١٠) بالمتحف البريطانى . وما لبث البراق أن صار موضوعا شعبيا فى فترة انحطاط فن التصوير الإسلامى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولم يضف إليه أحد تحسينا ما ، على الرغم مما كان من استبدال ذيل البغل بذيل طاووس ، ووضع تاج ثقيل الوزن فج المنظر فوق رأسه يحاكى تاج شاه الفرس فى الأزمنة المتأخرة (لوحة ١١) .

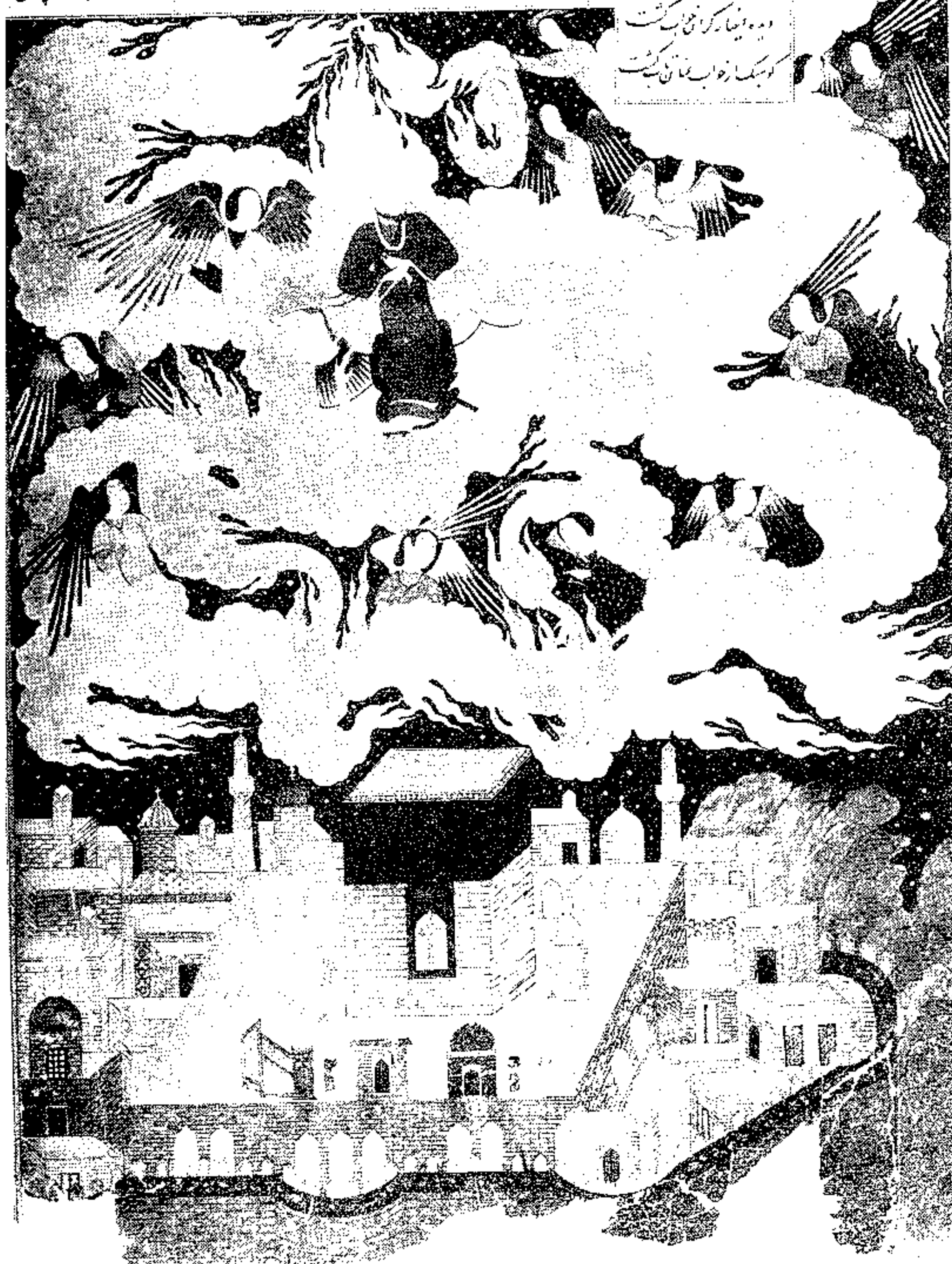


لوحة ١٠

تصوير للبراق ..
من القرن الثامن عشر

لوحة ١١

صورة رامزة لإسراء الرسول
مخطوطة « خمسة » لنظامى (١٤٦٤ ـــ ١٤٩٥ م)
بإذن من المتحف البريطانى



نیم‌شبی کان ملک نیمروز
کرد روان مشعل گیتی‌فروز
نه فلک از دیده عماریش کرد
زهره و مه مشعله‌داریش کرد
دیده اغیار گرانخواب گشت

وهكذا نرى أن فن التصوير الإسلامى قد فرض نفسه منذ عهد مبكر ــ رغم معارضة المتزمتين من المفسرين والمجتهدين ــ فى صور عديدة رامزة للنبى عليه الصلاة والسلام وهو يمتطى ظهر البراق ، وصارع هذا النموذج من أجل بقائه ولم يندثر ، بل احتل مكانته فى إيقونوغرافية الفن الإسلامى ، غير أنه من المقطوع به أنه لو لم تكن تلك الحرب العوان التى شُنّت عليه طيلة هذه الأزمان لبلغ مكانة أسمى ودرجة أرفع . وما زال البراق إلى يومنا هذا يظهر فى صور شعبية ركيكة مختلفة ليس فيها لمسة من جمال ولا لفتة من فن .





الفصل الرابع

مصادر التصوير الإسلامي

تكاد تكون مصادرنا الأولى التى استقينا منها مانعرفه عن نشأة التصوير فى الإسلام هى لوحات الفسيفساء بقبة الصخرة فى القدس (٦٩١م) وبالمسجد الأموى فى دمشق (٧٠٦م) وبالتصاوير الجدارية فى قُصَيْر عَمْرِه (٧١٠ ــ ٧١٥م) ببادية الأردن وفى قصر الحير الغربى ببادية الشام (٧٣٠م) وذلك خلال العصر الأموى . أما فى العصر العباسى فكانت مصادرنا فيه تلك التصاوير الجدارية التى تزين جدران قصر سامُراء (٨٣٦ ــ ٨٣٩م) ، ثم تلك التصاوير الجدارية التى اجتمعت لعهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨ ــ ١٠٣٠م) الذى لم يطل كثيرا[٤٨] .

أما التصوير على الورق والمخطوطات فليس بين أيدينا منه شيء يرجع الى العصر الأموى . وأول ماوقع لنا منه يرجع الى العهد العباسى غير أنا لازلنا نجهل تلك المراحل التى مرَّ بهاف بدايته . ومنذ منتصف القرن الحادى عشر حتى الغزو المغولى فى النصف الأول من القرن الثالث عشر كانت إيران والعراق وآسيا الصغرى تحت حكم الأتراك السلاجقة ، ثم مالبثت أن تفرّقت دويلات مستقلة يحكمها الأتابكة . ونرى فى صور مخطوطات هذا العهد مزيجا لروحين أولاهما للحكام من السلاجقة وثانيتهما لأهل الحضارة من الفرس ، ثم مانلبث أن نجد هذا المزيج نفسه فى عهدى المغول والتيموريين الذين كانوا بَدْواً كالأتراك السلاجقة . ولم يقتصر السلاجقة على اقتباس النماذج الفارسية بل نراهم خلال إقامتهم فى موطنهم التركستانى بأواسط آسيا قد تمثّلوا حضارة الصين البوذية ، وأخذوا الكثير عن الأويجوريين الذين لم يُعرف عنهم أنهم ابتكروا حضارة ذات شأن خاصة بهم ، ولكنهم تشبّعوا منذ عهد بعيد بكافة المؤثرات الحضارية المحيطة بهم ، فهم قد اعتنقوا المانوية على يد الفرس المانويين النازحين خلال القرن التاسع فى عهد العباسيين ، غير أنهم مالبثوا أن تحوّلوا عنها فى مستهل القرن الثالث عشر إما الى البوذية أو إلى المسيحية التى بشّر بها النساطرة .

وكان مركز بعث القومية الفارسية خلال الخلافة العباسية يقع فى أقصى المشرق حيث التلاحم مع الشعوب التركستانية وخاصة أيام ولاية السامانيين فيما وراء النهر خلال القرن العاشر عندما بلغت العلاقات التجارية مع الصين مبلغها فاستقر التجار الصينيون فى سمرقند ، وحيث يعيش الأويجوريون الذين يدينون بالمانوية . هنا ازدهرت الأساطير القومية الفارسية التى ضمّنها الفردوسى فى شاهنامته ، وكان تأثير الفنين البوذى والمانوى الوافدين من أواسط آسيا وتخوم الصين هو الغالب . هذا الى أن

جمعا غفيرا من المسيحيين كان ينتشر فى أنحاء فارس وخاصة فى الرّى بأذربيجان ويحظى برعاية الخلفاء العباسيين ، وهم الذين كانوا من قبل فى حماية ملوك الفرس الساسانيين . وهكذا أخذ الفن الإسلامى يعطى ويأخذ من هؤلاء المسيحيين سواء كانوا مُوطِنين أو وافدين من سوريا والأناضول .

ومن المعروف أن منطقة الشرق الأدنى قد ازدهرت فيها الحضارة اليونانية بعد غزو الإسكندر لها سنة ٣٢٣ ق . م . ، ثم مالبثت الفنون الإغريقية أن تأثرت شيئاً نسبيا بالبيئة الشرقية ـــ سواء فى ذلك مصر والشام والعراق وفارس وشمال الهند ـــ وتجردت من ميزتين كانت تتميز بهما وهما البساطة وصدق الأداء ، وغدا هذا الفن يحمل اسما جديدا فى تلك البيئات الجديدة ويُعرف «بالفن المتأغرق»[٤٩] . ثم كان أن ساد الحكم الرومانى تلك البيئة منذ القرن الثانى ق . م . ، وكانت فنونه مزيجا من الفنين الإغريقى والمتأغرق . وبعد أن اعتنق الرومان المسيحية خطا الفن المتأغرق خطوات فى ظل المسيحية وأصبح يعرف باسم الفن المسيحى المبكّر أو «الفن البيزنطى» . وخلال هذه الحقبة الفنية أى منتصف القرن الثالث الميلادى الى سقوط الدولة الساسانية فى القرن السابع كان الفن الساسانى فى إيران والعراق قد بلغ ذروة الازدهار . وحين فتح المسلمون تلك البلاد وشاركوا فى حضارة الشرق الأدنى كانت لهم أساليب ورثوها عن الفن البيزنطى والساسانى مُضيفين إليها ماانتقل إليهم عن الصين وآسيا الوسطى ، وكان لهم مع هذا الموروث كله إبداعات جديدة كانت نتاج هذا المزيج بين موروث ومبتكر ، غير أننا رأينا أن الفن الكلاسيكى البيزنطى كان له أثره الغالب فى شمال العراق وخاصة الموصل خلال العهد العباسى حيث كانت للحركة العلمية نهضة تحتذى فيها بالأصول اليونانية كانت من آثارها تلك الجهود الموسوعية فى الطب والفلك والبيطرة والنبات الى غير ذلك ، وكان الأمراء المسلمون يشملون الفنانين المحترفين التابعين للكنيسة الشرقية برعايتهم واهتمامهم . ويتضح لنا مدى الاهتمام بالفن البيزنطى والإقبال عليه من فقرة وردت «بكتاب البلدان» تأليف الفقيه الهمدانى تفيد أن سكان الأمبراطورية الرومانية الشرقية [وكان يعنى البيزنطيين] هم أمهر المصورين فى العالم .

ويرى بعض مؤرخى الفن أن تلك التصاوير التى شاعت بين السُّريان اليعاقبة[٥٠] كانت هى الوصلة بين التراث الكلاسيكى البيزنطى الذى اشتمل عليه الفن المسيحى وبين فن التصوير فى الشرق الإسلامى . فلقد كان المصورون من السريان اليعاقبة بين المسيحيين الشرقيين هم أول من سارعوا الى الفاتحين العرب يشاركونهم بفنونهم[٥١] وكان هذا لتلك الكراهية التى امتلأت بها نفوسهم للحاكمين من الأجانب بالقسطنطينية لنفورهم من البدع التى كانت تفرضها كنيسة الدولة .

ويرى البعض أن الأمر كان على الضدّ من هذا ، يعنى أن الفن الإسلامى لم يتأثر بمشاركة السريان والمسيحيين الشرقيين ، بل إن الفن الإسلامى كان صاحب الأثر فى الفن المسيحى الذى لقن من تصاوير مدرسة بغداد التى كانت شائعة سائدة فى الشرق الأدنى فيما بين القرنين الثانى عشر

والرابع عشر . ثم إن القائلين بهذا الرأى لم ينكروا أن تكون ثمة جهود على أيدى الفنانين المسيحيين الشرقيين نقلوها من المخطوطات البيزنطية المسيحية الى مخطوطاتهم الدينية . ومن الإنصاف أن نقول أن من المقطوع به أنه كان ثمة تبادل فنى بين أسلوب مدرسة بغداد وبين أسلوب المسيحيين الشرقيين ، وعلى الرغم من أن ثمة أثر للفن المسيحى فى الفن الإسلامى إلا أن هذا لايستقيم حُجة على أن الفن الإسلامى كان كله اشتقاقا من الفن المسيحى .

وثمة مصدر آخر كان له تأثير فى فن التصوير الإسلامى يتمثل فى الفنون المرتبطة بالعقيدة المانوية التى انتشرت فى الشرق وفى شمال أفريقيا وفى جنوب أوروبا انتشارا واسعا وعانت قرونا من اضطهاد الساسانيين المؤمنين بعقيدة زردشت ، كما تعرضت لمطاردة الحكومات المسيحية والإسلامية التى حاول كل منها أن يقضى عليها وعلى أتباعها بكافة السبل . ولقد نما فن التصوير فى أحضان ذلك الدين الذى عدّه مانى أداة هامة لنشر التربية الدينية ، وكان هو نفسه مصورا فذًا رسم صورا ملونة يوضّح بها مبادئه وفلسفته ، فساعدت على انتشار مذهبه ، وكانت تصاويره ــ التى لاشك أنها له ــ على درجة من الجمال بالغة ، حتى لقد وصف القديس أوغسطين (٣٥٤ ــ ٤٣٠م) الذى وقعت له بعد نحو قرن من موت مانى بعض لفائف تحمل صورا من إنجازه لملائكة وشياطين مافيها من جمال فنى وبديع خط .

ومانى مصلح إيرانى ظهر فى القرن الثالث الميلادى (٢١٦ ــ ٢٧٥) وأعلن النبّوة عام ٢٤٢ ثم أُجبر على الفرار تحت ضغط الحكام ولما عاد حُكم عليه بالموت . وعقيدته قريبة من الزردشتية ، وقد وجدت فيها الديانة المسيحية خصما ، وهى وفق العلامة براون : «زردشتية متنصرّة أكثر منها نصرانية مزردشة » ، وانبرى مانى يبشّر برسالته فى صدر العهد الساسانى ، وكان من أهالى بابل ، جمع الى جوار الثّنويّة الزردشتية(٥٢) التقاليد الغنوصية(٥٣) ، وأسّس كنيسة حاكت الى حد كبير السّلم الكهنوتى المسيحى . ونادت المانوية بما سيكون عليه مصير «الصدّيق» الذى يتبع السُّنن المقدسة بإخلاص ، و«السمّاع» أى المُريد الذى لم يرق الى أعلى مراتب المانوية ، و«الآثم » الذى يخرق هذه السُّنن . فما إن يتخلّص الصدّيق من قيود الجسد حتى يسلك الطريق نحو الجنة عائدا إلى أرض آبائه ، ويبقى السمّاع فوق الأرض وتعود روحه لتتقمّص جسداً آخر ، على حين يمضى الآثم عبر المادة الى الجحيم . ويساير مذهب مانى عقيدة زردشت وإن خالفها فى أمر أساسى ، فبينما يؤمن زردشت بأن هذه الدنيا دنيا خير لأن الخير فيها يدحر الشرّ ، يذهب مانى إلى أن نفس هذه العلاقة بين الخير والشرّ وبين النور والظلمة شرّ واجب الاستئصال . وبينما يبشّر زردشت بأن على الإنسان أن يحيا حياة طبيعية فيتزوج ويتجب الذرارى ويرعى ماشيته وحقله ويأكل مالذّ وطاب ويصون بدنه وينأى عن الصوم ، وبهذا يعين إله الخير على إله الشرّ ، يدعو مانى الى التنسّك والتقشّف متعجلا الفناء ، فيحرّض الناس على أن ينأوا عن الزواج والإنسال ، ويدعو الى الصيام أسبوعا كل شهر ، ويفرض العديد من الصلوات ، وقد اعترف مانى بنبّوة عيسى وزردشت غير أنه لم يقل بنبوة موسى .

ولقد تُرك أشياعه أحرارا أجيالا عدة بعد أن فتح العرب بلاد فارس ، أمكنهم خلالها ضم عدد من المشايعين الجدد لعقيدتهم فى ظل الإسلام . ثم مالبثوا أن تعرضوا فى عهد الخليفة المقتدر فى أواخر القرن العاشر لاضطهاد شديد ، فهرب معظمهم الى خراسان ولم يبق منهم فى مدينة بغداد فى منتصف القرن العاشر سوى نفر لايجاوز الثلاثمائة عدّا . ولعل الأهمية التى أولوها فن التصوير هى التى دفعتهم الى تكوين مدرسة من المصوّرين يقبل أفرادها على العمل لدى المسلمين حين يطلبون إليهم ذلك . وظلت سمات الصور المانوية مجهولة حتى اكتشف الأستاذ فون ليكوك بعض المخطوطات المانوية مصحوبة بالصور سنة ١٩٠٤ ، كما اكتشف بعض الرسوم الجدارية داخل معبد مهجور لأنصار مانى وأتباعه فى أطلال مدينة قرب « طرفان »[٥٤] . وتُظهر هذه الرسوم فى تلوينها وتصميمها بعض أواصر الشبه مع أعمال المصورين الفرس اللاحقين ، والراجح أن القلة المانوية التى آثرت البقاء فى الأراضى الخاضعة للحكم الإسلامى قد قدمت خبراتها فى خدمة الحكام المسلمين .

أما أولئك المانويون الذين نشأوا فى المهجر بطخارستان ووسط قبائل الأويجور فى أواسط آسيا ، فلابد قد شاركوا فى فنون التّصوير فيها بقسط وافر تاركين بصماتهم ، حتى أن المغول حين غزوا فارس وكانت لهم عنايتهم الفائقة بفن التصوير ، تركوا أثرا خالدا فى الفن الإسلامى . وقد احتفظ العالم الإسلامى بنسخ من المخطوطات المانوية حتى بعد تحريم إقامة شعائر تلك الديانة ، كما ظل تراث الفنون على مدى الأيام يلقى التشجيع حتى من أولئك الذين دانوا بعقيدة الغزاة الفاتحين .

وفى القرن الأول من عهد أسرة طان T'ang الصينية (٦٢٠ ــ ٧٢٠) اعتادت السفن الصينية أن ترسو فى ميناء سيراف على الشاطئ الشرقى من الخليج الفارسى ، وأن تتبادل التجارة والمقايضة مع أهل البصرة وعمان وأماكن أخرى . وفى النصف الأول من القرن التاسع بدأت السفن الصينية التى تقصد هذه الأماكن تقل شيئا فشيئا على حين أخذت السفن العربية تكثر من زياراتها للصين[٥٥] ، وصارت الأدوات الفنية الصينية المستوردة الى الأراضى الإسلامية بمثابة نماذج يحاكونها ويقلدونها . ولم يكتشف الأستاذ « سار » خلال حفائره فى سامراء نماذج من الخزف الصينى فحسب بل وجد أيضا خزفا محليا يحاكى المستورد من الصين ، ومن المستبعد أن يكون تاريخ هذه المحاكاة للمصنوعات الصينية يجاوز سنة ٨٨٣م[٥٦] . ومن أهم المؤثرات الثقافية ذات الأثر البالغ والنتائج البعيدة إدخال صناعة الورق التى قيل أن أهالى سمرقند تعلّموها لأول مرة على يد أسير حرب من الصين جاء به حاكم المدينة زياد بن صالح المتوفى سنة ٧٥٢م[٥٧] ، ولكن تاريخ بدء معرفة العرب بفنون التصوير الصينية لمّا يحدد بعد ، ولا أدل على أهمية العلاقات بين الصين وفارس فى أوائل القرن الخامس عشر فيما يتصل بالتصوير من أن «شاه رخ» قد أوفد فنانا مصوّرا هو «غياث الدين» مع مبعوثيه من السفراء الى امبراطور الصين وعهد إليه بتسجيل مايراه مثيرا للاهتمام خلال رحلته . وامتد هذا الاهتمام بالتصوير الصينى الى الموضوعات التى تناولها الأدب مما أسفر عن تأثيره الدائب فى التصوير الفارسى ، وكذلك فى التصوير الهندى الذى كان يقفو أثره . وإذا كان ذكر الصين لم يُعن به إقليم بعينه على وجه



لوحة ١٢
بوذا السُغدى جالسا على عرش اللوتس
تحيط به الهالة .
القرن التاسع
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

التحديد جاز لنا أن نستنبط أنها كانت تشير الى أراضى كل البلاد المتاخمة لحدود الصين . وقد دلت الاكتشافات التى تمت فى هذه المنطقة على وجود فن تصوير نما وترعرع خلال عدة قرون فى الأراضى الواقعة بين الحدود الشرقية للممالك الإسلامية وامبراطورية الصين ، وشارك فى هذا الفن بوذيون ومسيحيون ومانويون . ويدل استيعاب هؤلاء الفنانين للمؤثرات الشرقية الوافدة من الصين ، والمؤثرات الغربية النابعة من التقاليد المتأغرقة التى تسلّلت عبر الكنائس الشرقية ، وكذلك بعض المؤثرات الهندية ، على أن تبادل القواعد والأصول الفنية كان شائعا فى أواسط آسيا خلال العصور الوسطى .

ونكاد نحس أثر مدرسة التصوير فى ميران بأواسط آسيا[٥٨] كما نحس أثر طرز إمارات واحة طرفان فى قزيل وكوتشو[٥٩] ، تلك الطرز التى امتدت الى التصاوير الجدارية فى سامرا فى عهد العباسيين ، بل والى الفاطميين فى مصر ومنها الى تونس . ولم تنج من هذا التأثير كذلك مدينة الرّى عاصمة الأتراك السلاجقة فى إيران ، ثم مصر فى عهد المماليك[٦٠] . ومن سمات هذا التأثر ملامح الوجوه فى التصاوير كاستدارة الوجه والعيون النجلاء المنحرفة ذات الإنسان الكبير والأنف المستقيم والفم الدقيق ، بل وطرق تصفيف الشعر فى لُمَم تنسدل على الجبهة وتستوعب عرضها كله فيما بين الفودين . كذلك تسلّل هذا التأثير الى أفغانستان فى لوحات القصر الغزنوى فى سوق العسكر «لشكربازار» التى كشف عنها دانييل شلومبرجيه .

فالمصورون قد استقوا هذه الأصول الفنية إما عن الصين وإما عن تلك البلاد المتاخمة للحدود الفارسية ، ثم غدت تلك الأصول خصائص تميز فنون التصوير لديهم . ومن بين هذه الملامح المميزة «هالة اللهب» التى استعاروها من تماثيل بوذا فى آسيا الوسطى والصين ، مثل صورة بوذا السّغدى[٦١] من القرن الثامن أو التاسع جالسا فوق عرش اللوتس (لوحة ١٢) ، أو مثل صورة بوذا الصينى[٦٢] من

القرن التاسع الجالس كذلك فوق عرش اللوتس قابضا بيده اليمنى على الصاعقة «ڤاجرا» التى تعد المصدر الإيقونوغراف للشعلة أو هالة اللهب ، ومن تحت عرشه حاميا العقيدة البوذية «ڤاجرايانى» وهما يحملان هالتين من لهب فوق رأسيهما (لوحة ١٣) .

وقد أضاف الفنان الصينى الى مشاهد الطبيعة الباعثة على التأمل والخيال مجموعة من الحيوانات والطيور الخرافية التى ولع بها ولعا شديدا ، يتصدّرها التنين رمز الخير والرفعة ، وهو كائن ملفّق له جناحا نسر وذيل أفعى تكسو جسده حراشف السمك وينبثق اللهب من فمه وقد يبرز له قرنان ومخالبه كمخالب الأسد . وبعد التنين نرى طائر العنقاء أو الفينيكس «فنج هوانج» رمز الخلود ، وله جسد تنين ورأس ديك ، وقد استلهمه الفرس فى تصوير طائر السِّيمُرْغ الخرافى . ثم يأتى حيوان الكِيلِينْ «التشى لين» وله رأس أسد وذيل جواد ، وينبت فى جبينه قرن وحيد كالكركدن ، وتنبثق من جسمه أجنحة كقطع السحاب الممزّق بالبروق ، وكثيرا مانصادف صوره على الأوانى والأوعية الخزفية . وهناك أيضا حيوان «الباتيسى» الذى يظهر إما منفردا أو مع العنقاء وله رأس تنين وجسد أسد وذيله ، وتشبه أجنحته أجنحة الكيلين (لوحة ١٤ أ ، ب ، ج) .

بهذا الخيال الذى أوحى بتصوير هذه الحيوانات الخرافية تأثر الخيال الإسلامى فى تصويره للسحب ، فإذا هو يتّسع فى تشكيلها ، فيجمع بين الأجزاء المختلفة لتلك الحيوانات والطيور من



لوحة ١٣

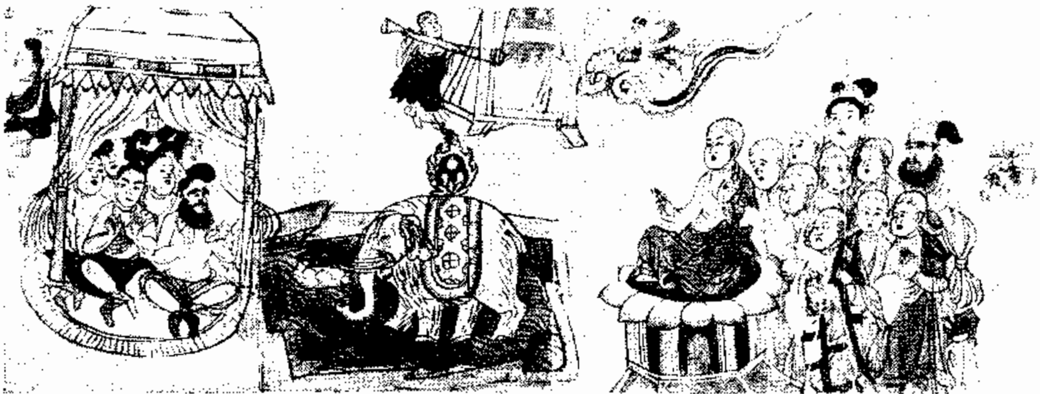
بوذا الصينى يحمل الصاعقة « ڤاجرا »
القرن التاسع
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

أجنحة منتشرة ، ولهب منبثق من المناقير والأفواه الفاغرة ، وتلك الذيول المُرسلة فى تلوٍّ وانثناء ، وتلك القوائم المستقيمة مرة والمتعرّجة مرة أخرى ، وتلك الحوافر فى صلابتها والمخالب فى انفراج أصابعها ، وتلك الأجسام الرشيقة الهيفاء السابحة فى الفضاء تعبث بها الرياح ، وإذا هو يجمع من هذا كله تلك الأشكال التى صوّر بها السحب أفعوانية الشكل تبدو لمن ينعم النظر فيها وكأنها تجسيد لهذا كله . ولكى يمعن المصور فى هذا الشبه غشّاها بما يشبه الأصداف التي تغطى جلود الأفاعى يتداخل فيها اللون البنى أو الأزرق مع الأبيض مجسِّما عناصر تبدو شبيهة بكِلْية الإنسان أو بنبات الفِطْر . وهذا مانشهده فى صورة «حيوانات الفأل الحسن»[٦٣] من التصوير الصينى فى القرن السابع (لوحة ١٥) ، ثم فى صورة «تشاريپوترا وسادة الأخطاء الستة»[٦٤] من القرن الثامن أو التاسع ، حيث يبدو بوذا فوق سحابة أشبه ماتكون بتلك السحب التى ظهرت بعدُ فى التصوير الإسلامى يطلّ على البركة التى يأتى على مائها كله فيل أبيض (لوحة ١٦) .



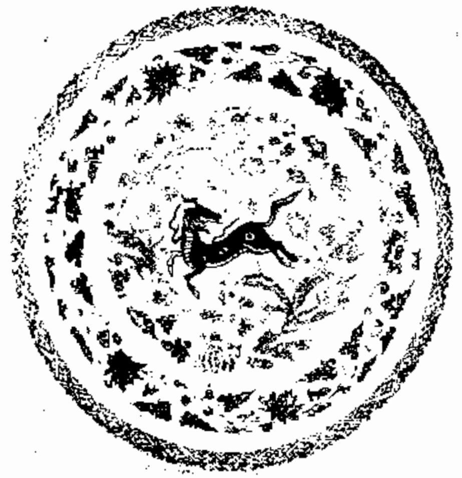
لوحة ١٥
« الفينيكس » من حيوانات الفأل الحسن
لفافة صينية مطوّية من القرن السابع
بإذن من دار الكتب القومية بباريس





لوحة ١٦ تشاريپوترا وسادة الأخطاء الستة ، وبوذا يعتلى السحب . لفافة صينية مطوية . بإذن من دار الكتب القومية بباريس القرن الثامن / التاسع .





لوحة ١٤ أ   طبق صينى أبيض ذو زخارف زرقاء مزجّجة . لحيوان الكيلين الخراف ونباتات من حوله ، منتصف القرن الرابع عشر .

لوحة ١٤ ب   إناء صينى من الخزف الأبيض ذو زخارف زرقاء مزجّج . النصف الثانى من القرن الرابع عشر مجموعة خاصة . كيوتو . اليابان .



لوحة ١٤ جـ   الحصان السماوى المجنّح يركض فوق الأمواج رسم بالقلم . مكتبة جامعة توبنجن بألمانيا الغربية .

وثمة مصدر إيقونوغرافى آخر للسحب الصينية هو الشرائط المتموّجة كالشرائط التى تبدو فى صورة «ڤايتشراڤانا إله الثروات» البوذى[٦٥] من فنون التبت بأواسط آسيا (لوحة ١٧) . وقد استخدم مصور «معراج نامه» هذه الشرائط الصينية المتموجة فى كثير من منمنماته[٦٦] ، فعقدها على وسط جبريل وهو يسبح فى الفضاء ، ومن تلك العُقْدة ينساب طرفا الشريط يتثنّيان ويتطايران فى جو السماء وقد شغلا نصيبا كبيرا من مساحة المنمنمة . ولعله أراد أن يرمز بذلك الى جو من البهجة مثل مانراه فى الأعياد والأحفال الصينية إشارة الى احتفاء السماء والملائكة بمقدم الرسول . وهذا ماسنراه يتكرر فى كثير من الصور التى طرأ فيها مظهر من مظاهر البهجة .

ومن شريعة « ملوك الجحيم العشرة » الصينية الواردة فى لفافتين مطويتين مصورتين من القرن التاسع الميلادى وقع اختيارى على مشهدين قد يلقيان إلينا بضوء على المصادر التى استقى منها مصور «معراج نامه » صور زبانية الجحيم ، الأولى هى مشهد اليوم السابع حيث يمر الموتى تباعا مرة كل سبعة أيام خلال الشهور السبعة الأولى أمام ملوك الجحيم السبعة الأول . ثم يمرون بعد مائة يوم أمام الملك الثامن ، وبعد سنة يمرون أمام الملك التاسع ، وبعد ثلاث سنوات أمام الملك العاشر . وفى هذه





لوحة ١٨أ شريعة ملوك الجحيم العشرة . مشهد اليوم السابع : الزبانية .
لفافة صينية مطوية . من القرن التاسع
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

لوحة ١٨ب شريعة ملوك الجحيم العشرة . مشهد اليوم الثامن : الزبانية .
لفافة صينية مطوية من القرن التاسع .
بإذن من دار الكتب القومية بباريس .



لوحة ١٧
ڤايتشراڤانا إله الثروات البوذى
الشرائط المتموّجة . لفافة مطوية من التبت . من القرن ٩
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

الصورة(٦٧) (لوحة ١٨أ) يحاسب ملك الجحيم السابع الموتى . ونرى بين يدى الملك منضدة ، والى يمينه ويساره كاتبان يسجلان ماللموتى من خير أو شر . ونرى كذلك نهرا جلس الى يساره أحد الزبانية رأسه رأس حيوان كريه . والى يمين النهر جلس آخر من الزبانية آدمى الصورة بشع الوجه أشعث الشعر منفوشه ، ولعل هذا وذاك هما الموكول إليهما عذاب المذنبين . وتمثل الصورة الثانية(٦٨) (لوحة ١٨ب) ملك الجحيم الثامن فى محكمته وبين يديه منضدة مغايرة للأخرى ، عليها لفافتان إحداهما مطوية والأخرى منشورة وكأن إحداهما للخير والأخرى للشر ، ومن حوله جماعة بين أشكال أناسية وزبانية قد يكونون أعوانه ومنفّذى أمره ، وبيد كل واحد من الزبانية مِسْعر لعله أداة التعذيب فى النار .

ولو قارنا صور الزبانية فى هاتين اللوحتين بتلك الصور للزبانية التى جاءت فى لوحات «معراج نامه » فإنا نجد شبها كبيرا يكشف عن الأصل الذى استقى منه مصور «معراج نامه » . وبين أيدينا صورة من الفن الصينى(٦٩) تمثل ستاً من البوديساتڤا ، أى نهاية التناسخ (لوحة ١٩) ، فلقد كان

البوذيون يعتقدون أن كل إنسان ينتقل بمراحل عدة تنسخ مرحلة مرحلة حتى ينتهى آخر الأمر الى مرتبة بوذا . ومما يلفت نظرنا فى هذه الصورة تصفيفة الشعر ، فهى تبدو معقوصة قد شُدَّت من قريب من نهايتها وأُرسل لها طرفان كل منهما على شكل بيضى فوق الرأس ، وهذا ماترسّمه مصور «معراج نامه » حين صوّر تصفيفات شعر الملائكة[٧٠] .

كذلك يبدو الملائكة فى إحدى اللوحات الى جانب ملك عظيم يحمل كل منهم وعاء ذهبيا على صورة الطبلة[٧١] . وفى ظنّى أن صور الأوعية ليست غير محاكاة للأوعية المعدنية التى كانت مستخدمة فى أواسط آسيا والتى كان يلقى فيها المذنبون ليَصْلَوا بما يُغلى فيها . ونرى هذا واضحا فى إحدى التصويرات الجدارية من سوباشى[٧٢] التى يُظن أنها ترجع الى القرن الخامس ، وهى تصور بوذا جالسا فى الجحيم يرقب مشهدا لتعذيب الخاطئين فى قدور لها هذا الشكل الذى بدت به فى المنمنمة الإسلامية (لوحة ٢٠) . والغريب أنا لم نجد بعد هذه المحاولة فى تلك المخطوطة محاولة أخرى على غرارها ، وكأن هذه المخطوطة كانت خاتمة المطاف فى هذا الميدان . هذا اذا استثنينا صورا فرادى هنا وهناك ترمز الى الرسول فوق البراق والنقاب مُسْدل على وجهه .

ومانستطيع أن نجزم أن هذا اللون من التصوير انتهى بانتهاء تلك الحقبة التى صُوِّرت فيها المخطوطة بل لابد أن تكون هناك جهود أخرى جاءت لاحقة لهذا الجهد ، ولكن الزمن الذى عبث بالكثير من تراثنا وآثارنا قد يكون عبث بهذه أيضا ، أو لعل هذه الجهود لاتزال خفية لمّا يهتد إليها الباحثون بعد . والذى يحملنا على هذا أن الجهد السابق الذى اقتحم ذلك الميدان لابد من أن يلحقه غيره ، فلم يكن ثمة مايمنع من ذلك التتالى بعد أن فتح مصور مخطوطتنا هذه وسابقه من قبل بنحو من قرن الباب على مصراعيه .



لوحة ١٩ صورة تمثل ستاً من البوديساتڤا : تصفيفة الشعر المعقوصة .
لفافة صينية مطوية من القرن التاسع .
بإذن من دار الكتب القومية باريس .



لوحة ٢٠ بوذا جالسا يرقب عذاب الجحيم .
تصوير جدارى من سوباشى بأواسط آسيا
القرن الخامس . بإذن من دار الكتب القومية باريس

البوذيون يعتقدون أن كل إنسان ينتقل بمراحل عدة تنسخ مرحلة مرحلة حتى ينتهى آخر الأمر الى مرتبة بوذا . ومما يلفت نظرنا فى هذه الصورة تصفيفة الشعر ، فهى تبدو معقوصة قد شُدَّت من قريب من نهايتها وأُرسل لها طرفان كل منهما على شكل بيضى فوق الرأس ، وهذا ماترسّمه مصور «معراج نامه » حين صوّر تصفيفات شعر الملائكة[٧٠] .

كذلك يبدو الملائكة فى إحدى اللوحات الى جانب ملك عظيم يحمل كل منهم وعاء ذهبيا على صورة الطبلة[٧١] . وفى ظنّى أن صور الأوعية ليست غير محاكاة للأوعية المعدنية التى كانت مستخدمة فى أواسط آسيا والتى كان يلقى فيها المذنبون ليَصْلَوا بما يُغلى فيها . ونرى هذا واضحا فى إحدى التصويرات الجدارية من سوباشى[٧٢] التى يُظن أنها ترجع الى القرن الخامس ، وهى تصور بوذا جالسا فى الجحيم يرقب مشهدا لتعذيب الخاطئين فى قدور لها هذا الشكل الذى بدت به فى المنمنمة الإسلامية (لوحة ٢٠) . والغريب أنا لم نجد بعد هذه المحاولة فى تلك المخطوطة محاولة أخرى على غرارها ، وكأن هذه المخطوطة كانت خاتمة المطاف فى هذا الميدان . هذا اذا استثنينا صورا فرادى هنا وهناك ترمز الى الرسول فوق البراق والنقاب مُسْدل على وجهه .

ومانستطيع أن نجزم أن هذا اللون من التصوير انتهى بانتهاء تلك الحقبة التى صُوِّرت فيها المخطوطة بل لابد أن تكون هناك جهود أخرى جاءت لاحقة لهذا الجهد ، ولكن الزمن الذى عبث بالكثير من تراثنا وآثارنا قد يكون عبث بهذه أيضا ، أو لعل هذه الجهود لاتزال خفية لمّا يهتد إليها الباحثون بعد . والذى يحملنا على هذا أن الجهد السابق الذى اقتحم ذلك الميدان لابد من أن يلحقه غيره ، فلم يكن ثمة مايمنع من ذلك التتالى بعد أن فتح مصور مخطوطتنا هذه وسابقه من قبل بنحو من قرن الباب على مصراعيه .

لوحة ١٩ صورة تمثل ستاً من البوديساتڤا : تصفيفة الشعر المعقوصة .
لفافة صينية مطوية من القرن التاسع .
بإذن من دار الكتب القومية بباريس .

لوحة ٢٠ بوذا جالسا يرقب عذاب الجحيم .
تصوير جدارى من سوباشى بأواسط آسيا
القرن الخامس . بإذن من دار الكتب القومية بباريس







الفصل الخامس

فن التصوير في ظل الدولتين الأيلخانية والتيمورية السنيتين

بالرغم من أن الإيلخانات خلفاء جنكيزخان فى إيران قد شكّلوا دولة سنّية متشدّدة الى حد ما (١٢٥١ ــ ١٣٣٦) ، إلا أنهم أباحوا ظهور صور رامزة للنبى صلى الله عليه وسلم لأول مرة ، قاصدين من ذلك الإيحاء بانحدارهم من سلالة إسلامية . وقد تجلّت رغبتهم فى الاستئثار بالهيبة والجلال فى أن معظم الكتب التى شجعوا عليها كانت كتب مديح وإطراء وتأريخ لسيرهم . وكانت تبريز عاصمة الأمبراطورية المغولية ــ الإيرانية لدولة الإيلخانات (١٢٥٦ ــ ١٣٥٣) ، وقد تأثرت مدرستها بالفن الصينى ، ومردّ ذلك الى العلاقات الوثيقة بين السادة المغول الجدد وأباطرة الصين ، فظهر أثر هذا التأثير الأجنبى نتيجة هجرة عدد من المصورين الصينيين غربا . وبالإضافة الى تأثير الشرق الأقصى ابتكرت مدرسة تبريز تجديدات فى استخدام المنظور ، وشيئاً فشيئاً مزجت فن التصوير الصينى بالأسلوب الإيرانى القديم الى أن نجحت آخر الأمر فى أن تستقل بذاتها ، ومن ثم كان مولد فن التصوير الفارسى القومى من جديد . ثم جاء الغزاة التيموريون وعلى رأسهم تيمورلنك (١٣٣٦ ــ ١٤٠٥) الذى استهل أعماله الحربية بإخضاع تركستان ثم غزا فارس وجنوبى روسيا والهند وبلاد الكرج وسوريا إلى أن زحف على بغداد وآسيا الصغرى ، وكانت عاصمة ملكه سمرقند . وبالرغم مما تعجّ به سيرته من أعمال القسوة فله مع ذلك مآثر منها تشجيع الفن والأدب والعلم وإقامة المنشآت العامة الضخمة .

ومع أن كتابة السير والتواريخ كانت تُعَالَجَ منذ عصور الإسلام الأولى ، غير أنها تميزت فى العصر التيمورى بظاهرتين جديدتين : أولاهما ظهور كثرة كثيرة من كتب السير الدينية المتنوعة تأليفا وترجمة ، وثانيتهما تصوير جملة كبيرة من هذه الكتب المترجمة أو المنسوخة من كتب قديمة ، مثل كتاب «تاريخ كَزيده » ــ أى مختار التاريخ ــ الذى وضعه « القزوينى » فى القرن الرابع عشر معتمدا فيه على كتاب « تَذْكِرة الأولياء » للشاعر الصوفى الفارسى فريد الدين العطار[٧٣] وعلى قصص الأنبياء للثعالبى ، وعلى « سيرة النبى » لابن هشام . وكانت هذه الكتب تُعد خلال العصر التيمورى المبكر كتب تاريخ لاكتب أدب قصصى ، كما جاءت الصور التى تضمنتها بسيطة سيقت للتزيين فحسب ، فكانت عارية من الهالات التى تحيط برؤوس الأنبياء والغلالات التى تحجب وجوههم .

ثم كان أن ظهر تطور جديد فى العصر التيمورى اللاحق بظهور لون من الكتابة بديلا للأدب التاريخى يتناول الموضوعات الخلقية والتعليمية والوعظية والعبادات الروحية الخالصة . ولعل أهم كتاب

من كتب هذا الاتجاه الجديد هو مخطوطنا الأويجورى الذى يجمع بين دفّتيه كتابى «معراج نامه» و «تذْكِرة الأولياء» . ومما يسترعى الانتباه أن هذه الآراء جاءت معاصرة للعناية المتصلة بالتصوير فى سياق نصوص الكتب ، كما أنها اتسمت بصفة أخرى غير تزيين الصفحات أو تفسير النصوص وتوضيحها هى التفاتها الى هزّ المشاعر بما هو قدسى سواء أكان هذا عن إحساس للمصور أو عن إحساس للمشاهد . وقد بدت الصور التى تزين الكتب الدينية الإسلامية فى أواخر العصر التيمورى متأثرة بأذواق الملوك والحكام ، كما تأثرت بالمبادىء الخلقية والمذهبية السائدة ، وسايرت التطور الفكرى للبلاد مسايرة تدريجية بطيئة . وكان المتبع فى ذلك العصر ، وضع صور للشخصيات التاريخية الواردة فى النص دون مايوحى بأن ملامحها مطابقة للملامح الحقيقية لهذه الشخصيات ، بل لقد كانت فى الغالب قوالب جامدة لاتكاد تتغير .

وفى زمن معاصر لذلك الزمان الذى اتجه فيه هولاكو الى إيران واستيلائه على بغداد مؤسساً اسرة إيلخانـات، اتجه أخـوه قوبـلاى خان نحو الصين وتم له غزوهـا عام ١٢٠٨م وأسس أسرة يوان Yuan الحاكمة، على أنقاض أسرة صُونْ Sung، وظلت تلك الأسرة فى الحكم حتى عام ١٣٦٧ . وبذلك ساد «المغول» خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر على امبراطورية مترامية الأطراف تجمع مابين حدود الصين وإيران ، ورغم أن أسرة الإيلخانات كانت لها السيادة فى إيران فحسب إلا أن صلاتها ظلت وثيقة بأسرة يوان من أبناء عمومتها حكام الصين مما وطّد العلاقات التجارية بين البلدين ، وأتاح للثقافة الصينية مكانا متميزا فى إيران حملها إليها جيش من كبار الموظفين والفنانين والحرفيين الذين استقدمهم المغول من الصين وتركستان الصينية وأواسط آسيا لمعاونتهم فى إدارة امبراطوريتهم فى إيران . وكان هذا هو المد الصينى الثقافى الأول الوافد مع الغزو المغولى . ثم دار التاريخ من جديد ، وهبّت أسرة مينْ Ming فى الصين وقوّضت حكم المغول وتبوأت عرشها منذ سنة ١٣٦٨ حتى ١٦٤٤م .

وفى زمن معاصر أيضا أطاح تيمورلنك بحكم المغول فى إيران وأسس الأسرة التيمورية (١٣٦٩ ـــ ١٥٠٠م) ، ونمت بين الأسرتين الحاكمتين الجديدتين أواصر الصداقة والودّ ، بلغت أوجها فى عهد شاه رخ بن تيمورلنك ، ويسّرت تلك الأواصر للمد الصينى الثانى أن ينطلق . وعلى حين كان تأثير المدّ الأول على التصوير خطّيا(٧٤) ، جاء تأثير الموجة الثانية أشد اهتماما بالتجسيم(٧٥) وفقد الخط المرسوم أهميته الأولى . ولم يكن التأثير الثقافى الصينى خلال تلك العصور قد جَمُد عند حدود إيران بل تعدّاه إلى الشرق الإسلامى كله ، فانتشرت تحفهم الفنية واقتناها الأثرياء وحاكاها المسلمون الذين كانوا قد نقلوا صناعة الورق عن الأسرى الصينيين حين فتحوا سمرقند فى مطلع القرن الثامن الميلادى كما مرّ بنا . وكذلك حاكى فنانو الفرس زخارف الحرير الصينى التى كانت تحملها القوافل المنحدرة الى بلاد الإسلام عن طريق إيران .

وكم طال إعجاب العالم الإسلامى بالخزف الصينى ذو اللونين الأزرق والأبيض فى زمان سابق على القرن

الرابع عشر لصلابته وشفافية تشكيله ، غير أن هذا الإعجاب سرعان ماالحتوى زخارفه أيضا . وتبدو أنماط من هذه الزخارف فى إحدى منمنمات هذه المخطوطة على الأقداح الثلاثة : قدح الخمر واللبن والعسل التى جاء فى الأثر أن الملائكة عرضتها على الرسول فاختار منها قدح اللبن[٧٦] . وتضم مكتبة «طوپ قاپو سراى » باستنبول مجموعة من الصور الصينية يرى البعض أن من بينها ماينتمى الى القرن الخامس عشر ، بينما يتجلى فى بعضها الآخر الأسلوب «التلفيقى » [الانتقائى] حيث تبدو الشخوص والمبانى فارسية المنهج توشّيها خلفيات من المشاهد الطبيعية الصينية الأسلوب . وتكشف بعض المنمنمات من العهد التيمورى عن استعارة أشكال الرموز الصينية مجرَّدة من مدلولها الأصلى ، كالزخارف التى على الثياب والأثاث والعروش والموائد إلى غير ذلك .

وكان الأمير أبو الفتح بهرام ميرزا أخو الشاه طهماسب الصفوى قد عهد فى عام ١٥٤٤ الى المؤرخ الفارسى «دوست محمد بن سليمان الهروى » ـــ وهو أيضا مصوّر وخطّاط مبدع ـــ أن يعدّ له مرقّعة [ألبوم] تحوى مجموعة من الصور ومن نماذج فن الخط ، وأن يصدّرها بثبت أسماء أعلام الماضى فى هذين الفنين ، وماتزال هذه المرقّعة محفوظة بمكتبة طوب قابوسراى باستنبول . ولم يسجل فى مقدمته عن تاريخ الفن فى العصور السابقة على عصر أبى سعيد [١٤٥٨ ـــ ١٤٦٨] إلّا افتراضات قائمة على ماتداولته الألسن ، على حين كان حديثه بعد ذلك أكثر اتساقا وأقرب الى المنطق فى خطوطه الرئيسية مما يدعو الى تصديقه . وذكر كذلك أن تيمورلنك ، نقل مدرسة التصوير البغدادية [بعد سقوط العاصمة] عام ١٣٩٣ الى سمرقند ، حيث رعاها عديد من خلفائه وخاصة بايسنقر وأولوغ بك والسلطان حسين ميرزا . وستبقى مقدمة دوست محمد وثيقة تاريخية هامة ، وإن يكن أهم ماجاء بها قوله : « إن الأستاذ أحمد موسى هو الذى كشف لنا عن التصوير ، وأنه كان مبتكر هذا النوع الذى شاع فى عصورنا الحالية ، وأنه مصور لوحات كتاب « أبى سعيد نامه » و «كليلة ودمنه » و«تاريخ جنكيزخان » الذى أُودع بعد ذلك مكتبه السلطان حسين ميرزا و «معراج نامة » التى نسخها مولانا عبد الله .

وبينا ريتشارد إتنجهاوزن ينقّب وسط المخطوطات الإسلامية بمتحف طوب قابو باستنبول عام ١٩٥١ إذ وقع على تلك المجموعة من صور المعراج المنتسبة الى المصور أحمد موسى ، وذهب الى أنها قد انتزِعت من مخطوطها الأصلى فى عام ١٥٤٤ ، ليضمها هذا المجلد على غير الترتيب الذى كانت عليه أول الأمر[٧٧] . وقد سجل إتنجهاوزن هذا فى مقال[٧٨] بدأه بلوحة ترمز للرسول (ص) يتقدمه ملاك مجنّح هو بلا شك جبريل ، بينما يتطلع الى حشد من الملائكة لاوجود له فى المنمنمة المماثلة بمخطوطة « معراج نامه » بباريس أمام المَلَك الديك المعتلى منصة ذهبية قريبة من العرش الإلهى ، والمكلف بإحصاء ساعات النهار لإعلان مواقيت الصلاة مسبّحا باسم الله فلا تلبث ديكة العالم حين تسمعه أن تكرر التسبيح (لوحة ٢١) . ويبدو الوجه الرامز للرسول مغطى بنقاب ورأسه محاط بهالة ذهبية مستديرة والملائكة فى ثياب متنوعة الألوان تحيط بأجنحتهم أشرطة ذهبية .

لوحة ٢١

مرقعة بهرام ميرزا . رمز الرسول وجبريل أمام الملك الديك . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .

از جمله کارهای خوب استاد احمد موسی نقاش است



لوحة ٢٢

مرقعة بهرام ميرزا .
صورة رامزة للرسول فى قبة الصخرة .
بإذن من متحف طوب قابو باستبول .

وترمز المنمنمة الثانية للرسول محمد عليه الصلاة والسلام محاطة الوجة بهالة من نور جالسا وسط مبنى زاخر بالزخارف يوحى محرابه بأنه مسجد ، وظهرت أربعة أعمدة مزدوجة نحيلة من الرخام الأخضر وكأنها قسم من أعمدة ثمانية تقوم عليها قبة ضخمة (لوحة ٢٢) . ويتجمع حول رمز الرسول حشد من الشخوص يظهر أكبرهم الى جانب الرسول وإن لم يُكلل بهالة مثله مما يرجّح أنه أحد الأنبياء السابقين ، ولعله موسى عليه السلام الذى لقيه الرسول قبل أن يلتقى برضوان . ونرى فى الركن الأسفل الأيسر البراق ، وقد شُدّ الى حلقة بباب المسجد ، قائمته اليمنى الأمامية تبدو وكأنها لسانا من اللهب ينطلق منها ، وله وجة آدمى وجسم أحمر أقرب مايكون الى جسم الفرس حجما ، وعلى ظهره سرج من الذهب ، وهذه هى المنمنمة الوحيدة التى يظهر فيها البراق ضمن تصاوير هذه المجموعة . ويتضح معنى المشهد عندما نلاحظ وراء العمودين الى يسار الرسول ملكين يقتربان منه ويتميزان بتيجان نورانية وأجنحة مبسوطة يقدّمان له الأقداح الذهبية التى تحوى اللبن والعسل والخمر والتى تقول القصة إن الرسول اختار أولها فاستُحسن اختياره . ولايتفق هذا المشهد بهذه المنمنمة مع النص الوارد بمخطوطة «معراج نامه» المنسوخة فى هراة ١٤٣٦م حيث يصور الفنان هذا المشهد وسط سماء غاصّة بالسحب والرسول فوق البراق يشرب من قدح اللبن الذى قدمه له أول من اقترب منه من الملائكة الثلاثة ، غير أن ثمة نصا آخر يذهب الى أن محمدا بعد لقائه بموسى وجد رضوان خازن الجنة فى صحبة جبريل الذى قدم للرسول أربعة أقداح مليئة باللبن والعسل والماء والخمر أحدها فى إثر الآخر فلا يرفض منها إلا قدح الخمر ، وهو النص الذى يبدو فى نظرى أقرب للمنطق . ولكن مصور هذه المنمنمة لم ينسق فى خلقه الفنى وراء أى من الروايتين ، إذ صور بوضوح ملكين يقدمان الأقداح ، ولم يجعل رمز الرسول على هيئة العروج بل جالسا فى مبنى لعله قبة الصخرة ، حيث تتصدر الصورة الصخرة المقدسة تنتصب حولها الأعمدة التى تحمل القبة . ولم يكن الفنان المسلم فى العصور الوسطى يعنى كثيرا بالاختلاف الواضح بين الواقع والصورة ، بل لقد اعتاد اجتزاء عناصر محدودة تشير الى المبنى دون تفصيل . على أية حال فلسنا نملك أن نعيبُ على هذا المصور الفارسى أن يضيف محرابا متخيلا الى مبنى قبة الصخرة ، كما لانملك أن نلزمه بأن يكون عالم تاريخ أو أستاذ عمارة فيستوعب طرز الأعمدة التى كانت مستخدمة وقتذاك ويسجلها . ويبدو «التضاؤل النسبى»[٧٩] فى العناصر المعمارية بهذه المنمنمة للإيحاء بالعمق ، كما يتجلى الاتجاه الى رسم الشخصيات التى تواجه الرسول من خلف ، وهذا أشبه مايكون بالتصوير الإيطالى منه بتصوير المنمنمات الفارسية ، كذلك نرى التأثير الصينى متجليا بوضوح فى رسم السحب .



وهناك ست منمنمات أخرى ترمز إحداها (لوحة ٢٣) الى محمد برفقة ملاك يدل حجمه على أنه جبريل ، وهو هنا لايقوم بدور الدليل فحسب بل نراه كذلك يحمل رمز الرسول على منكبيه ، فى حين أننا نرى البراق ملازما للرسول فى مشاهد معراجه كلها فى مخطوطة هراة ١٤٣٦م . وإنّا لنسلم أن النبى لم يستخدم البراق إلا فى إسرائه ولم يستخدمه فى معراجه ، وهذا دليل آخر على أن المخطوط الأصلى الذى ضم هذه المنمنمات كان يحوى نصا مختلفا من أساطير المعراج .

ونرى فى إحدى هذه المنمنمات الملاك جبريل يحمل رمز محمد (ص) فى رفقة جشد من صفار الملائكة محلقا به عاليا فوق الجبال التى تبدو قممها البيضاء واضحة بين رقائق اللُّهب الذهبية ذات الخطوط الحمراء والسوداء ، وهو تمثيل درامى شديد التأثير غير مألوف فى تصوير مثل هذا المشهد (لوحة ٢٤) .

لوحة ٢٣ مرقعة بهرام ميرزا .
صورة رامزة لجبريل يحمل الرسول على منكبيه . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .



لوحة ٢٤
مرقعة بهرام ميرزا .
صورة رامزة للرسول وجبريل يحلّقان فوق قمم الجبال . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .



لوحة ٢٥ مرقعة بهرام ميرزا .
صورة رامزة للرسول وجبريل يحلقان فوق البحر . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .

وفى منمنمة خامسة نرى جبريل يحمل رمز الرسول على كتفيه وهما يحلّقان فوق المياه التى رُسمت رسما مأخوذاً عن الشرق الأقصى مع شيء من التحوير (لوحة ٢٥ أعلى) . وفى هذه المنمنمة يبدو جزء ضئيل من وجه الرسول وخاصة لحيته بعد سقوط رقعة من رقائق الدهان الأبيض الذى يمثل النقاب . ويرى إتنجهاوزن أنه من العسير القطع بأن المصور قد أضاف النقاب بعد إكمال الصورة استجابة لإحساس فنى ، أو لرغبة راعى الفن الذى عهد إليه بتصوير المخطوطة ، أو أن النقاب قد أضيف فى تاريخ لاحق ، وإن جنح الى الافتراض الأول ، بينما أرجح الافتراض الأخير ، إذ أن إيقونوغرافية التصويرّ الرامز للرسول وقت إنجاز هذه المخطوطة لم تكن قد تطورت بعدُ الى إضافة النقاب ، بل كان الشائع هو تخيّله بكافة سماته واضحة ، وهو الأمر الذى شاهدناه فى صوره « بجامع التواريخ » لرشيد الدين ، السابق على هذه المخطوطة وفى مخطوطة «معراج نامة » هراة اللاحقة عليها .

ونرى فى أسفل المنمنمة (لوحة ٢٥ أسفل) مبنى يضم حِسَاناً قد توحى رؤوسهن المتوجة وثيابهن الفخمة وبعض آثار الوشم على وجوههن بأنهن ملائكة حُجبت أجنحتهن ، وربما كان هؤلاء الصبايا المتوجات غير المجنّحات من الحور العين أو من نساء الفردوس الجميلات . أما الفتى الفارع الأسمر ذو الرداء الأزرق والسروال الأخضر وشرائط القصب على كُمَّيه والواقف الى جوار الباب المعقود فلعله حارسهن . والى الخلف من الشجرة يخطر جدول ضيق من الماء أو لعله من الخمر الذى جاء ذكره فى وصف الجنة .

وفى المنمنمة المعبرة عن وصول الرسول وجبريل إلى باب الجنة الذهبى نرى ملاكا يرحّب بهما (لوحة ٢٦ أعلى) ، على حين نرى فى الجزء الأدنى من المنمنمة نفسها (لوحة ٢٦ أسفل) طيف الرسول داخل مبنى يضم خمسة من الملائكة المتوّجين قد حجبت أجنحتهم إن كانت لهم أجنحة أصلا ، ويبدو طيف الرسول وثلاثة من صُحبته يطلّون عبر نوافذ على شجرة ذهبية لعلها «سدرة المنتهى» ، ثم نشهد منظرا يمثل الرسول فى رفقة جبريل أمام حشد من ملائكة السماء (لوحة ٢٧) .

وقد أوضح المصور فى كافة هذه المشاهد اتجاه حركة الطيران للأمام عن طريق وضعة جسم الملاك والشرائط المتطايرة . ولا يتميز طيف الرسول فى هذه المنمنمات بالهالة المحيطة برأسه المعمّم والنقاب المنسدل على وجهه وحدهما ، بل أيضا بعباءته الزرقاء . كما يتميز رمز جبريل شأن جميع الملائكة بالعباءة الصفراء ذات الثنايا البنيّة الحمراء والرداء الأرجوانى تحت العباءة وبالتاج على الرأس ، وتشكّل هذه السمات إيقونوغرافية متصلة فى هذه المجموعة من المنمنمات لانجدها دواما فى التصاوير الفارسية حيث قد تتغير سمات الشخص المرنو إليه من منمنمة الى أخرى .



ويذهب إتنجهاوزن إلى أن أسلوب منمنمات هذه المرقعة ينتمي الى الطراز السائد خلال الربع الثالث من القرن الرابع عشر ، ومن ثم فهو يُرجع نسبتها إلى أحمد موسى ، لاسيما وقد ظهر اسمه فوق ثلاث من هذه المنمنمات . ومما يدعم رأيه هذا الحجم الكبير للمنمنمات الذى تتصف به تصاوير عهد الإيلخانات المغول ، وكذلك العناصر الصينية التى تسللت الى حد ملحوظ . ولا شك أن هذه المنمنمات من ابتكار أستاذ قدير قد وضع ــ على حد قول دوست محمد ــ أسس التصوير الفارسي الذى استمر حتى العهد الصفوى المبكر . ويرى إتنجهاوزن أن أحمد موسى قد اقتبس عناصر من الأسلوب الفارسي التقليدى العريق ومن المصطلحات الصينية الحديثة أدمجها فى بعضها البعض ليخرج علينا بأسلوب جديد . كما يرى أنه قد تأثر بالمثل بأفكار فنية أوروبية شاهدها فى اللوحات التى وصلت إيران عن طريق التجار والإرساليين الإيطاليين خاصة أثناء الحكم المغولى فيما يتصل بمفاهيم الفراغ كما فى منمنمة قبة الصخرة ، ومعالجة مجموعات الشخوص وبعض تفاصيل رسم الملائكة .

لوحة ٢٦

مرقعة بهرام ميرزا .
صورة رامزة للرسول وجبريل عند باب الجنة . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .



لوحة ٢٧

مرقعة بهرام ميرزا .
صورة رامزة للرسول وجبريل تحفه جملة من الملائكة . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .



وفضلا عما تزوّدنا به هذه المنمنمات من مادة قيّمة عن أسلوب التصوير الفارسى خلال القرن الرابع عشر وعن إيقونوغرافية معينة لم تتبلور إلا فى عهد لاحق ، فإنها تكشف عن أن هذا القرن كان يمور بالعديد من قصص الإسراء والمعراج . وكان لإلمام الفنانين الفرس بالتصوير الصينى وتصميماته أثر جوهرى فى تصوير المخطوطات ، فقد أفادوا من أساتذة التصوير الصينى الذين أتقنوا منذ عهد بعيد أساليب شغل الفراغ والخطوط المعبّرة ، على الرغم من أن إيران لم تظفر من إنجازات هذه المدرسة الصينية العريقة إلا بأقلها شأنا ، ومع ذلك فقد أدت دورها معبرة عن الجماليات الصينية وزوّدت مصورى المنمنمات فى إيران بحافز أعانهم على اكتشاف قواعد خاصة بفنونهم التشكيلية . ومنذ القدم استخدام الإيرانيون اللون بحذق وبراعة فى فنون العمارة وتصميم زخارف السجاد والخزفيات ، ومالبث اللون أن غدا عنصرا له شأنه فى لغة تصوير المنمنمات الرفيعة المستوى . وتلت ذلك فترة انتقال أدى فيها اكتشاف قوة تأثير التصوير النابض بالحياة وإمكانيات تصوير المناظر الخلوية الى إنجاز روائع مصوّرة ، غير أن هذا الاكتشاف أدى حينا الى القضاء على الوحدة التى كانت تنتظم المخطوط ، وهكذا جهد فنانو أواخر القرن الرابع عشر فى المزج بين هذه الرؤى الجديدة وبين المتطلبات التقليدية للمخطوط فيما صوروا من منمنمات .

وقد كان الإبداع حليف هؤلاء المجدّدين ، الأمر الذى كان له شأن فى ازدهار فنون الكتاب خلال العهد التيمورى ، أولا فى شيراز ثم فى هراة ، وكان المصورون يراعون حجم المخطوط ووحدة شكله كل المراعاة ، وعملوا فى تعاون وانسجام إلى جانب الخطّاط والمرقّن ، فبسّطوا تكويناتهم واستخدموا وقفات وإيماءات تعبر عن الانفعالات التى أرادوا الإيحاء بها وصبغوا المناظر الطبيعية برقة جذابة . وقبل هذا كله كان لهم إسهامهم فى تيسير الاستخدام الرمزى للّون تعبيرا عن عالم الخيال فى دنيا الملاحم والقصائد الشعرية بل حتى فى التعبير عن المشاعر الروحانية للصوفية . وبصفة عامة ، تميزت منجزات هراة عن منجزات شيراز بطابع أكاديمى يميل الى التحفّظ كثيرا ويجنح الى التفرّد قليلا ، كما يتقيّد بالأنماط الشكلية المنتظمة ، ويقترب من الأشكال الهندسية ، وقد تأثرت هذه المدرسة تأثرا شديدا بالتصوير الصينى ، وهى المدرسة التى فاضت علينا بأعظم قدر من المخطوطات المصورة . على حين تميزت منجزات شيراز بالتصوير الرقيق العذب على أية مساحة يخلّفها الخطاط للمصور ، وكذا بالطيور المنطلقة المحلّقة حول المتن ، فقدمت أعمالا تقليدية احتفظ فيها الفن الفارسى ببعض مظاهر الفن الساسانى الموروث ، وتميزت صورها بدرجات اللون الأحمر أو المغرة الصفراء للخلفيات وبعناصر مستعارة من النماذج الفنية بأواسط آسيا مع انعدام التأثير الصينى إلا فى أقل القليل .

وماكاد عام ١٣٩٢ يطل حتى كانت حدّة المؤثرات الصينية قد خفّت ، فقد تمثل المصور الفارسى منها ماوجده مناسبا لأغراضه خلال القرن الرابع عشر كله . وفى مطلع ذلك القرن كان بين يديه الأسلوب العربى البغدادى المعروف بتصوير شخوص مقتبسة عن الفن السورى المتأغرق ،

وانحصر المنظور فيه فى ترتيب الشخوص فى وضعات مجانبة متراكبة على حين دبّت الحياة فى رسوم الحيوان . وبين يديه كذلك كانت المدرسة الإيرانية بصفاتها الذاتية التى تخصصت فى تصوير الشاهنامة وانفردت بالأسلوب التذكارى المأثور عن الرسوم الجدارية والنقوش الصخرية التى سادت فى العهد الساسانى ذات الصلة بنماذج الرسوم الجدارية اللاحقة فى آسيا ، وإن كان الأسلوب الساسانى أكثر ملاءمة لمقاصد الملوك الفرس منه لتصوير القصائد والقصص الأسطورية ، وعلى الرغم من أن الفنان الفارسى بدا لفترة ما وكأنه يتحاشى هذه التأثيرات الساسانية وخاصة بعد انسياقه وراء بعض الاصطلاحات التقنية الصينية خلال المدّ الصينى الأول ليقدم فن تصوير خطّى جديد ، إلا أنه أثبت فى نهاية الأمر أنه قادر على تمثّل هذه الاستعارات مع الاحتفاظ بالروح الزخرفية الفارسية وعلى تركيز اهتمامه على الناحية الدرامية المعهودة فى الأسلوب الفارسى الذى سبق ظهور الإسلام ، ومن ثم مزج الكل فى أسلوب جديد لايقل فارسية عن الاسلوب القديم إن لم يكن أكثر قربًا . وفى المخطوطات التى ترجع الى السنوات العشر الأخيرة من القرن الرابع عشر نشهد الألوان المتألقة ومناظر الطبيعة فى موسم الربيع ، تلك القسمات التى غدت فيما بعد نمطا مميّزا للتصوير الفارسى ، ومن خلالها توصّل المصور الى اكتشاف أفضل النسب للشخوص والعلاقة المناسبة بين حجم المنمنمة وحجم المتن .

وهكذا لم يعد بعدُ مجال لمحاولة اكتشاف المؤثرات الأجنبية وتحليلها الى عناصر متعددة ، فقد أضحت التصاوير وحدة متجانسة تعبر أكمل تعبير عن العبقرية الفارسية . وفى هذه المنمنمات تبدو العناية بالتفاصيل الدقيقة ، فلم يكن الفنان يعتمد على التجسيم بقدر مايهتم بتنسيق تكوينه معتمدا على ماتنطوى عليه خطوطه من انحناءات متناغمة ، فقدم بذلك نمطا زاد اتساقه وترابطه ووضوحه باستخدامه الحاذق للألوان المتباينة . وقد اقتضى هذا الحذق تجارب لاحصر لها للموازنة بين درجات الألوان الدافئة منها والفاترة ، مما أضاف الى روعة هذه المنمنمات متعة وأية متعة . وكان مزج الألوان وقتذاك بالغ التعقيد ، فقد كان هدفهم من هذا المزج دوام الألوان دون أن تنصل على مرّ الزمن .

وكانت هراة[٨٠] عاصمة خراسان ومقرّشا رخ عاهل الأسرة التيمورية بعد وفاة مؤسسها وراعى أمراء هذا الفرع التيمورى حتى وفاته عام ١٤٤٧ ، وظفر شاه رخ بالزعامة على بقية أعضاء أسرته عام ١٤٠٩ ، حين ارتحل لكى يقيم بعاصمة ملك والده على الضفة الأخرى من نهر جيحون وسط منطقة لاتتحدث غير التركية تقريبا ، فقد كان يحسّ بالانتماء الى سمرقند ــ عاصمة أبيه ــ أكثر من إحساسه بالانتماء الى فارس وهو فى شيراز وإصفهان اللتين كان يحكمهما أبناء أشقائه . وبعد وفاة والده انتقل الى هراة حيث أنفق البقية الباقية من عمره بعد أن خفّ صوت معاركه الحربية . وحكم شاه رخ هراة قرابة نصف قرن منذ عام ١٣٩٧ ، حتى إذا ماعاد إليها اصطحب بعض الفنانين والحرفيين الذين كان تيمور لنك قد نقلهم منها الى سمرقند ، فقد كان ذا شغف بالمخطوطات وكانت له مكتبة خاصة مالبثت أن ذاع صيتها فى الآفاق واجتمع فى مراسمه الملكية جمّ غفير من الخطّاطين

والمرقّنين ومغلّفى الكتب — كما قدمت — وكان الى جانب عنايته بالفن يعُنى بتنمية العلاقات الدبلوماسية والتجارية مع دول شرق آسيا ، وبهذا مهّد للروابط الفنية مع الصين والهند وأواسط آسيا . وقد اختلفت شخصيته تماما عن شخصية أبيه فقد كان مولعا بالعلوم والفنون يرعاهما مع التزامه الصارم بتعاليم الشريعة الإسلامية . وكان يجانب حفلات الشراب الماجنة التى أغرق فيها أقاربه ، بل لقد ذهب به الأمر الى حد جمع الخمور من دور هراة بما فيها دار ابنه «جوكى» وسكبها فى الطرقات . ودفعته هذه الصرامة الى تكليف المؤلفين بإصدار كتب بنّاءة ترتفع بمستوى المجتمع بدلا من كتب الشعر أو القصص . غير أنا لو ألقينا نظرة على المخطوطات الباقية من عهده لتبيّن لنا أنه لم ينجح النجاح كله فى اجتذاب خيرة الفنانين من مصورى الكتب سواء فى مكتبته بهراة أو فى غيرها ، ومع ذلك فقد كان يُظِلّ برعايته رجال العلم وخاصة المؤرخين منهم مثل «عبد الرازق » و«حافظ أبرو » وغيرهما .

ولاشك أن الفرس كانوا يعدون التيموريين حكّاما أجانب ، غير أن الثقافة الفارسية فى مستهل القرن الخامس عشر نجحت — كما قال جان أوبان بحق — فى تغيير ذوق الغزاة وإخضاعهم لمؤثراتهم ، وإن ظلت عاجزة عن النفاذ الى خلقهم وروحهم ، فلم يؤثر حبهم للفنون والآداب فى الحد من صراعهم على السلطة ولا فى بث الثقة المتبادلة بينهم . وقد عانى الفرس من بعض الجوانب تحت حكم التيموريين أكثر مما عانوا خلال حكم الإيلخانات إذ تركزت السلطة فى أيدى الأمراء بعد أن كانت فى أيدى وزراء من الفرس ، غير أن معظم هؤلاء الأمراء كانوا يزهون بسلطتهم ويتمسّكون بإبراز دورهم حكاما مثقفين . وكان كل من بايسنقر وابراهيم — ولدى شاه رخ — مولعا بالأدب الفارسى ولعا عميقا ، وكان أخوهما الأكبر «أولوغ بك» أديبا واسع الثقافة ، وقد أعان على إنجاز عدد من الدراسات العلمية فى الهندسة والفلك والموسيقى ، كما كان بايسنقر نفسه خطاطا مجوّدا .



الفصل السادس

المناخ الرّوحي في فارس منذ الفتح الإسلاميّ حتى القرن الخامس عشر

على الرغم مما كان للتشيّع فى بلاد فارس من أنصار كثيرين منذ عهد مبكرٍ فإن البلاد لم تغد للشيعة خالصة . ولعل محاربة الدولتين الأموية والعباسية ـــ فى أيامهما الأولى ـــ للشيعة كان له أثره فى صدّ التيار الشيعى وإيقاظ الأحقاد بين السنّة والشيعة ، ولقد ظلت الصدارة للمذهب السنّى حتى أوائل القرن العاشر الميلادى يوم أن قامت الدولة البويهية ذات الأصل الفارسى (٩٤٥ ـــ ١٠٥٥م) وكانوا شيعة زيدية[٨١] فأخذت فى تعزيز مركز الشيعة فى بلاد فارس وفى كل ماامتد إليه نفوذها من بلاد الإسلام ، وكان هذا لاشك مبدأ حركة التركيز السياسى على التشيّع .

وقد تأثر المذهبان السنّى والشيعى منذ ذلك التاريخ بمدّ وجزر فى بلاد فارس وماحواليها ، فكانت الدولة الغزنوية (٩٧٦ ـــ ١١٦٠م) سنّية ناصرت المذهب السنّى فى المنطقة المسماة بأفغانستان الآن ، ونشرته فى بلاد الهند ، وكانت الدولة السجلوقية (القرن ١٠ ـــ ١٣م) سنّية هى الأخرى ، واستطاعت القضاء على الدولة البويهية وأبلت فى محاربة الصليبيين بلاء حسنا ، وبقيت الى أن قضى عليها المغول . وفى مقابل ذلك حاول فاطميو مصر أن ينشروا دعوتهم الاسماعيلية فى بلاد فارس ، ونظموا تلك الحركات السرية التى قام على أمرها الباطنية والحشاشون (١٠٨٥ ـــ ١٢٥٦) ، وكانت قلعة ألموت الجبلية فى الشمال الغربى من قزوين مبعث رعب فى المشرق الإسلامى جميعه .

واشتدت حركة المد والجزر فى القرون الثلاثة السابقة على قيام الدولة الصفوية (القرن ١٥م) ، فبعد سقوط قلعة ألموت تفرّق الحشاشون فى بلاد فارس ، وأخذوا ينشرون مذهبهم وأيّدهم بعض الحكام ، وربما كان هذا تمهيدا لاعتناق المذهب الشيعى بعد ذلك رسميا على أيدى الصفويين ، وإن كان هؤلاء إثنا عشرية لايقرون ماقال به الاسماعيلية . وعارض تيمورلنك (١٤٠٥م) حركة الشيعة ، وكان أكثر ميلا الى المذهب السنّى لاعتبارات سياسية تكمن فى أن أكثر معارضيه كانوا من الشيعة ، وانقسم أتباع تيمورلنك بعده بين شيعة وسنّيين ، وما إن قامت الدولة الصفوية (١٥ ـــ ١٧٣٧م) حتى أصبح المذهب الإثنا عشرى الدين الرسمى للدولة . واختلط التصوف بالتشيّع بوجه عام ، وفى بلاد فارس بوجه خاص ، والراجح أن الفرس قد عرفوا كثيرا من عناصر التصوّف الهندى ، وكما أن المانوية اتّسمت بطابع صوفى واضح نجد كبار مفكّرى الفرس فى الإسلام قد مزجوا التصوّف بالفلسفة ، كابن سينا والغزالى والسهروردى وفريد الدين العطار ، وجلال الدين الرومى .

وإنّا لنجد قصة المعراج ترتبط ارتباطا وثيقا بالنزعة الروحية الصوفية السائدة فى بلاد فارس حتى اليوم ، فقد أضفوا على قصة المعراج تفسيرا صوفيا خالصا وجعلوا المعراج الروحى طريق وصول المتصوّفة الى الله ، كما فعل محيى الدين بن عربى [القرن الثالث عشر] الذى ذهب الى أن الصوفية ورثة النبى المتّبعون لشرعه وسنته ، يصلون الى الحضرة الإلهية بدوام ذكر الله والتأمل فى آيات القرآن ، محمولين على براق المحبّة الإلهية الى المسجد الأقصى منبع النور والحق ، يتمهّلون كما فعل النبى الى جانب حائطه ، حتى يرتشفوا من كأس المعرفة متطلّعين إلى نعيم الجنة وعذاب النار ، ثم يطرقون أبواب السماء مجاهدين نفوسهم ويصلون الى شجرة المنتهى ، رمز الإيمان ينتجعون من ثمارها بالغين نهاية طريقهم حيث ترتفع عنهم الحجب وتنكشف لهم الأسرار[٨٢] .

ولقد اتخذ الصوفية على اختلاف مناحيهم من فكرة أفلاطون فى النفس أساسا لوصفهم المعراج الروحى ، فالنفس عندهم كائن غريب عن هذا العالم هبط إليه من العالم العلوى وحلّ ضيفا على البدن ، فى عالم يحنّ أبدا الى الخلاص من قيوده واللحاق بعالمه الأصلى ، وأنّى له العودة وقد تغلّل بأصفاد العالم المادى وشواغله إن لم يحطّم أغلاله ويسترد صفاء النفس الشبيهة بطائر سجين . ولذا حلا للصوفية أن يشبّهوا النفس بطائر هبط الى الأرض من عالم السماء وتحدّث عنه ابن سينا قائلا :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقـــاء ذات تعـــزّز وتمنّـــع
محجوبة عن كل مقلة ناظر وهى التى سفرت ولم تتبرقع

كذلك صوّر الشاعر الصوفى فريد الدين العطار فى كتابه «منطق الطير» (١٢١٠م) النفوس البشرية فى صورة الطير المنطلق فى سرب عظيم بزعامة الهُدْهُد محاولا اجتياز الوديان السبعة التى يسميها العطار أودية الطلب والعشق والمعرفة والاستغناء والوحدة والحيرة والفناء ، سعيا الى «السّيمُرْغ» ملك الطيور بجبل قاف المحيط بالعالم حيث تفنى فى مليكها وتتوحّد معه فتظفر بالخلود . والسيمرغ هو ملك الطيور الذى خُلقت الطيور من ريشة واحدة سقطت منه وهو يحلّق بالليل فى سماء الصين . وأثناء الرحلة تهلك آلاف الطيور ولايصل منهم غير ثلاثين الى حضرة السيمرغ ، وكلهم واهن الجسم مهيض الجناح كسير القلب ، ماتكاد تمثل بين يديه حتى يهون عليها ماتكبّدت من مشاق وتشرق أرواحها بنور إلهى[٨٣] ، وإذا بأشخاصها وقد ذابت فى شخص مليكهم وإذا هم يشاهدون أنفسهم حين يتطلّعون إليه ويشاهدونه حين يتطلّعون إلى أنفسهم فتنتابهم الحيرة ويسألون ، فيقال لهم «إنّكم فى حضرة مرآة ، فمن جاءها لايرى إلّا نفسه . جئتم سى مرغ [ثلاثين طائرا] فرأيتم السيمرغ ». فالطير هى النفوس البشرية ، والسيمرغ هو الحق ، والأودية هى مقامات الطريق الصوفى . لم تقطع أودية حسّية ولا طوت لرضا مادية ، بل كان سفرها رحلة باطنية صرفة فى أودية معنوية ، فإذا وصلت الى الوادى الأخير وقد صفت وتطهّرت وارتفعت عنها الحجب إذا هى مرآة صافية ينعكس على صفحتها جمال النور الإلهى ، وإذا هى تجد السيمرغ الذى هو طِلْبتها فى ذاتها لا فى شيء خارج عن ذاتها[٨٤] .

وهذه الأخيلة التى يترسّمها الشاعر الفارسى الصوفى هى صورة من الحياة الدينية فى فارس ، فكل خيال ليس غير صورة من صور النفس التى تتراءى له فى منامه . من أجل ذلك جاءت تلك الأخيلة ممعنة فى الغموض إمعان الرؤى.والأحلام تحتاج الى تأويل عميق ، وكان لايقوى على استخدامها إلّا فحول الشعراء من الصوفية أيام ازدهار التصوّف فى تلك البلاد ، وهى كلها تدور حول خلاص الروح واندماجها فى ربّ الأرباب ، كل هذا فى أسلوب يغمره العشق ويغلب عليه التّدله . ونرى من ذلك صورا عدّة لشعراء عدّة ، فمنهم من يصوّر الله وردة زاهية ساكنة فى مهب الريح تجذب العندليب إليها بنضرتها فيفزع إليها من مكمنه ذهلا مترنّما ترنيمات حلوة[٨٥] . ومنهم من يصوّر الله جمالا ليس بعده جمال والمولّهون صرعى من حوله لايبيح لأحدهم أن يمسّه بيمينه إمعانا منه فى إثارة النشوة به . ومنهم من يمثّل المدلّه فى حبّ الله بطائر ينطلق فى الغسق صائحا مشدوها وهو يحوّم حول زهرة متفتّحة فى المرج جمالها من ذلك الجمال الرّبانى ، وإذ لايملك منها قربا ينطلق لسانه فى شرود الوهان وكأنه يقول : هوّنى من كبريائك فما أكثر من هُنّ فى جمالك وإيناعك وقد تفتّحن بين يدى فى ذلك المرج .

لاعجب بعد هذا أن نرى هذه الحقبة تهتم بإخراج مثل هذه النسخة الفريدة لقصة المعراج مصوّرة بمثل هذا السخاء والجمال والإتقان والروعة . فقد كانت تغترف من نبع فلسفى ثرّ ، دافق بروحانية نابضة جوّابة فى وديان الصفاء ، ضالّة فى متاهات اللامحدود ، منفلتة من روابط الجسد المادى ، محلّقة فى عوالم ماوراء الطبيعة حيث يشيع السحر والخيال والجمال ، وتتحدّث النفس بلغة الرؤى والأحلام .





الفصل السابع

قصة المعراج

فى فناء البيت الحرام ، بين الركن والمقام وزمزم والحطيم ، استلقى حمزه بن عبد المطلب غير بعيد من ابن أخيه جعفر بن أبى طالب . وبين الاثنين اتخذ محمد صلى الله عليه وسلم مضجعه ، يكتنفه عمّه وابن عمّه . وفيما كان ثلاثتهم فى سباتهم العميق طاف بهم جبريل وميكائيل واسرافيل .

ويسأل جبريل : أيهم هو ؟

فيقول ميكائيل : ماتوسّطهم إلّا خيرهم

ويعقب اسرافيل : وهل نحن آخذون إلّا خيرهم ؟



شهد الرسول ماكان من أمر ملائكة ربّه غير أن شهوده إياه لم يكن بعينيه بل بقلبه ، فالرسل إن غفت عيونهم لم تغف قلوبهم . ويأخذ ملائكة السماء محمدا الى بئر زمزم حيث يشقّ جبريل صدره وينقّيه بماء زمزم ، ويأتى بطست من ذهب ملىء إيمانا وحكمة فيحشو بهما صدر الرسول ، ثم يطبقه فيعود كما كان دون أن يحسّ الرسول لذلك ألما ، أو يترك الشقّ فى صدره أثرا ، ثم يختم جبريل بخاتم النبوة بين كتفيه ، فإذا الرسول يحسّ برد الخاتم فى قلبه . ويحفّ الملائكة ثلاثتهم بالرسول يقبّلون رأسه ومابين عينيه ويقولون له : مرحبا بضيف الله . إنك لو اطلعت على مايراد بك لقرّت بذلك عيناك .

وكان جبريل — قبل نزوله للقاء محمد — قد عبر فى ساحة الجنة ، بأربعة آلاف براق على جبهة كل منها اسم محمد ، وقد انزوى أحدها فى ركن مطأطىء الرأس تعلوه سيما الحزن وتفيض عيناه دمعا فسأله جبريل عن سرّ حزنه . فقال : منذ أربعين ألف عام واسم محمد ينساب فى نفسى ويملؤنى توقا الى أن أكون ذاك البراق الذى يحمله حتى أُنسيت طعامى وشرابى . ورأى جبريل فيما يخفق به قلب هذا البراق من عشق وتوق لهذه التبعة ما دعا الى اختياره والسعى به الى محمد .



ويجىء جبريل النبى بالبراق مسرجا ملجما ، وهو فوق الحمار ودون البغل ، وجهه وجه إنسان ، يكلّل رأسه تاج ، قوائمه قوائم الإبل ، وأظلافه أظلاف البقر ، وذنبه ذنبها ، وعيناه كأنهما كوكبان درّيان وجناحاه فى فخذيه ، وأذناه خفاقتان يطير فلا تصدّه فى طيرانه جبال ولاتعوقه بحار .



وإذا ارتقى جبلا طالت رجلاه ، وإذا انحدر إلى واد طالت يداه ، وإذا صادف مستوى تساوت قوائمه كلها . ومن قبل كان لابراهيم عليه السلام براق يحمله من الشام إلى مكة حين كان يتوق لرؤية ولده اسماعيل وأمه هاجر ، ثم يعود به من مكة الى الشام فى أقرب من لمح البصر .

ويُقْبل الرسول كى يمتطى البراق ، فإذا البراق يضطرب بين يديه اضطراب سمكة احتوتها الشبكة ، لافزعا من بُعْد ماسيقطع ، ولكن فرحا بما سيحمل ، فيمسح جبريل على معرفته ، وهو يقول : أحْرى بك أن تخشع حياء فأنت بين يدى نصير الحق وسيد الخلق ، وماركبك من هو أكرم عند الله منه .

ويخشع البراق حيث هو ويستكين حياء ويسيل العرق على جانبيه ، ويتطامن ليمكّن الرسول من ظهره ، وينطلق فى الرحلة حاملا الرسول ، وجبريل عن يمينه ممسكا بالركاب ، وميكائيل عن يساره آخذا بالزمام ، مخلّفين وراءهم إسرافيل . ويمضى البراق الى بيت المقدس ، عبر طريق صلّى النبى خلاله صلوات خمسا فى أماكن مختلفة ، ومادرى مقامه منها إلا بعد أن ذكرها جبريل له .

وبعد أن صلّى النبى فى المكان الأول سأله جبريل : أتدرى أين صلّيت ؟

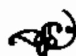
قال : لا

قال : لقد صلّيت بطيبة المدينة .

وهكذا كانت الحال بين جبريل والرسول فى الأماكن الأربعة الأخرى ، كلما بلغ الرسول مكانا صلّى ، ويسأله جبريل عنه ثم يكشف له عنه آخر لأمر . ولقد كان ثانى تلك الأماكن مِدْيَن فى غزة ، عند الشجرة التى جلس موسى يستظل بظلّها بعد خروجه من مصر . وكان ثالثها طور سيناء حين كلّم الله موسى ، وكان رابعها دار ماشطة ابنة فرعون ، وخامسها بيت لحم حيث ولد عيسى بن مريم .

ويقول الرسول يصف شيئا مما كان فى رحلته تلك : وبينا أنا يُسْرَى بى سمعت من ينادينى عن يمينى : على رسلك يامحمد أسألك ، فمضيت ولم أتلبث . ثم سمعت من ينادينى عن يسارى بهذا النداء ، فمضيت ولم أعرج . ثم اعترضتنى امرأة فى أبهى حلىّ الدنيا وقد مدّت يديها تسألنى مثل ماسألنى من سبقاها ، فمضيت ولم أعرج ، الى أن انتهيت الى بيت المقدس حيث المسجد الأقصى ، فنزلت عن البراق وشددته الى حلقة هناك كان الأنبياء قبلى يشدّونه إليها بخطام من حرير الجنة . وما إن فرغت من هذا حتى سمعت جبريل يعود بى الى ماسمعته عن يمينى مرة وعن يسارى

أخرى ، ويقول لى : هذا الذى سمعته عن يمينك يناديك هو داعية اليهود ، ولو وقفت له لتهوّدت أمتّك ، وهذا الذى سمعته عن يسارك هو داعية النصارى ولو وقفت له لتنصّرت أمتّك . وتلك المرأة فى زينتها لم تكن غير الدنيا ببهرجها ، ولو وقفت لها لآثرت أمّتك دنياها على أخراها .



وكان مما رأى الرسول فى مسراه بعض الأمثال التى كان يسأل جبريل عما تشير إليه وجبريل يجيب . فلقد رأى الرسول كأن جنّيا يلاحقه بجذوة من نار . ويسأل الرسول جبريل عن مغزى هذه ، فيخبره أنه الشيطان المسلّط على الإنسان ، وتلك الجذوة شرّه الذى يلاحق به الإنسان ، ثم يقول جبريل للرسول : ألا أعلّمك كلمات إذا استعذت بها خمدت جذوة ناره : قل أعوذ بوجه الله الكريم وبكلمات الله التّامّات التى لايجاوزهن برّ ولا فاجر من شرّ ماينزل من السماء ، ومن شرّ مايعرج فيها ، ومن شرّ ما ذرأ فى الأرض ، ومن شرّ مايخرج منها ، ومن طوارق الليل والنهار إلا طارقا يطرق بخير يارحمن .

ورأى الرسول قوما ما إن ينتهوا من حصد مازرعوا حتى يعود كما كان . ويسأل عنهم جبريل فيجيب جبريل : هذه هى حال المجاهدين فى سبيل الله ماأنفقوا من شىء فإن الله يخلفه ، ويضاعف لهم الحسنة سبعمائة ضعف .

وأحسّ الرسول عبق طيب فى مسراه فسأل عنه جبريل ، فأخبره أنه عبق ماشطة إبنة فرعون وبنيها ، فلقد سقط من يدها مشطها مرة وهى تمشط إبنه فرعون فتناولته باسم الله لا باسم فرعون . عندها سألتها الإبنه : ألك ربّ غير أبى ؟ قالت : نعم . فقالت لها : أيضيرك فى شىء أن أنهى ذلك الى أبى ؟ فلم تأب عليها الذى أرادته . وأخبرت ابنة فرعون أباها ، ودعاها فرعون ليستوثق وسألها : أتتّجهين الى ربّ غيرى ؟ قالت : أجل ، ربّى وربّك الله .

وكان للمرأة أبناء ثلاثة ، وكان أبوهم على خزانة فرعون ، وكان هذا الأب هو الآخر على دين امرأته . وجهد فرعون أن يثنى المرأة وزوجها عمّا يعبدان فلم يفلح ، فلوّح لهما بالقتل إن لم يفعلا ، فما لانا . وأمعن فى تخويفهما بأنه قاتل معهما أولادهما ، وكان أصغرهم رضيعا ، فلم يستكينا لتخويفه ، وكان كل ماطلباه منه أن يجعلهم جميعا فى جدث واحد . وأمر فرعون بقدر كبر من نحاس فأعدت ، ثم ملئت زيتا مغليّا ، وأخذ يلقيهم فيها الواحد بعد الآخر بادئا بالإبن الأكبر ثم الأوسط



حتى إذا ماجاء دور الرضيع ومدّت الأيدى لتنتزعه من حضن أمه ، وكاد هلع الأم يجعلها تستجيب لما طلبه فرعون منها ، فإذا الرضيع ينطلق لسانه ، وإذا هو يصرخ فى وجه أمه : حذار أن تهنى وتضعفى وترتدى عن الحق . فصمدت المرأة لنكاية فرعون بعد أن ردّها صوت رضيعها الى الحق الذى آمنت به .

وكان هذا أول رضيع أنطقه الله .



ألفى الرسول فى المسجد الأقصى حين بلغه الملائكة والأنبياء السابقين جاءوا للقائه ، وأذّن جبريل للصلاة فانتظموا جميعا صفوفا يتطلعون الى من يؤمّهم ، وإذا جبريل يأخذ بيد الرسول ويقيمه فى المحراب ليؤمهم ، فصلّى بهم الرسول ركعتين ، ثم أخذ يثنى على الله قائلا : « الحمد لله الذى أرسلنى رحمة للعالمين وبشيرا ونذيرا للناس كافّة ، وأنزل علىّ القرآن فيه تبيان لكل شىء ، وجعل أمّتى خير أمّة أخرجت للناس ، أمّة وسطا ، هم الأوّلون والآخرون ، وشرح لى صدرى ، ووضع عنّى وزرى ، ورفع لى ذكرى وجعلنى أوّل خلقه وخاتم رسله » . ويعقّب ابراهيم على هذا الثناء الذى ألهمه الله محمدا وجاء مغايرا لكل ثناء أثنى به غيره على الله من قبل ، قائلا للأنبياء من حوله : بهذا فضّل الله عليكم محمّدا ، فهو إمامكم فى الدنيا والآخرة .



ويحسّ الرسول مسّ العطش فيأتيه جبريل بإناء من خمر وإناء من لبن وإناء من ماء ، فيختار الرسول اللبن ، فيقول له جبريل : تلك الفطرة التى فطرك الله عليها أنت وأمّتك الى يوم القيامة . ولو أنّك مددت يدك الى الخمر لكُتبت الغواية على أمّتك ولم يعمل بهديك إلا القليل ، ولو امتدت يدك الى الماء لقدّر لأمّتك أن تغرق فى بحار الضلالة والآثام .

ويقول جبريل : يامحمد هلا سألت ربّك أن يريك الحور العين ؟

ويسأل الرسول ربّه : فيأمره ربّه أن يمضى الى يسار الصخرة فإذا هنالك نسوة جالسات فيطالعهن مسلّما ، فيردن عليه السلام ، فيسألهن : تُرى من تكنّ ؟ فيجبنه : نحن خيرات حسان لرجال أبرار نفوا عن أرضهم فلم يلينوا ، وأقاموا على البلاء وصبروا فلم يستكينوا ، فكتب الله لهم الخلود الى يوم الدين .

ويأخذ جبريل بيد النبى فيجلسه على الصخرة وإذا ثمة سلّم أبهى مايكون روعة وجمالا يصعد فى السماء مرتكزا على صخرة بيت المقدس ، أحد قائميه ياقوتة حمراء والآخر زبرجدة خضراء ومراقيه العشرة من درّ وياقوت . وتنتهى المرقاة السابعة بالعارج الى السماء السابعة ، والثامنة الى سدرة المنتهى حيث « الكرسى » والتاسعة الى السماوات العلا حيث « القلم » ، والعاشرة الى « الرفرف » ومابين كل فلك وفلك خمسمائة عام .

وحين رقى النبى فى السلم كانت كل مرقاة تهوى لموطىء قدمه ثم ترتفع به ، حتى إذا ماعادت إلى مكانها هوت إلى موطىء قدمه المرقاة التى فوقها . وهكذا الى أن انتهى صلى الله عليه وسلم الى الرفرف فى غمضة عين ، والملائكة تحفّ به من الجانبين ، وجبريل يصحبه ويقول له : ارق يامحمد فإنك ضيف كريم قادم على رب كريم .

وما إن انتهيا الى باب الحفظة — وهو باب من أبواب السماء الدنيا ، عليه ملك عظيم اسمه اسماعيل ، بين يديه سبعون ألف ملك ، مع كل ملك مائة ألف ، وهو الموكول إليه حفظ السماء الدنيا من الشياطين كى لاتسترق السمع — حتى طلب جبريل الى هذا الملك أن يفتح لهما بابها . ويسأله الملك عمّن معه ، فيخبره أنه محمّد ، فيقول : أوَقَدْ أُرْسل ؟ فيقول جبريل نعم ، فيقول : مرحبا به وأهلا ، حيّاه الله من أخ ومن خليفة ، فنعم الأخ هو ، ونعم الخليفة ، ونعم الحلول .

ويقول النبى ، رأيت هذه السماء الأولى طبقة من الفيروز ، بُعْد مابين طرفيها خمسمائة عام ، فيها ملائكة مررنا بهم لايعلم عدّتهم إلاّ الله الواحد القهّار ، خلقهم عجب ، فمنهم من وجهه بين كتفيه ومنهم من وجهه فى صدره ، وألسنتهم جميعا تلهج بحمد الله[٨٦] . ثم إذا نحن برجل سوى الخلق ، وكان على صورته يوم خلقه الله تعالى . وعن يمينه جمع كبير يبدو كأنه سواد لكثافته ، ثم باب يفوح منه ريح طيّبة ، وعن يساره جمع كبير يبدو هو الآخر كسواد لكثافته ، ثم باب تنبعث منه ريح كريهة ، وكان كلّما نظر الى يمينه ضحك وكلّما نظر الى شماله بكى . وسلّم عليه النبى فرّد عليه السلام وقال : مرحبا بالابن الصالح والنبى الصالح . ثم دعا له بخير وقال له : بشراك يامحمد فالخير فيك وفى أمّتك الى يوم القيامة .

وسأل محمد جبريل عنه فقال له : إنه أبوك آدم ، وهذا السواد عن يمينه أرواح أهل الجنة ، وأما الذى عن يساره فأرواح أهل النار ، والباب الذى الى يمينه باب الجنة ، والذى الى يساره باب



النار ، لهذا يستبشر كلّما نظر الى يمينه فرأى من يدخل من ذريته الجنّة ، ويأسى كلّما نظر الى شماله فرأى من تصيبه منهم النار .

وبينا الرسول يُسرى به فى السماء الدنيا إذا هو بديك أبيض الرأس والريش بياضا يُزْرى بكل بياض ، يغطيّه زغب أخضر خضرة تُزْرى بكل خضرة ، قد امتدت رجلاه فنفذتا فى مناكب الأرض السبعة ، قد تطامن برأسه تحت العرش . فإذا كان الليل نشر جناحيه اللذين يظلان المشرق والمغرب ، وخفق بهما مسبّحا للملك القدوس الذى لا إله إلا هو الحىّ القيوم ، فتخفق ديكة الأرض بأجنحتها لخفقه ، وتسبّح بتسبيحه ، ثم تصمت بصمته . ويسأل محمد جبريل عن هذا الديك فيخبره جبريل أنه ملك موكول إليه إحصاء ساعات الليل والنهار . ويقول النبى صلى الله عليه وسلم : فمازلت منذ رأيت هذا الديك أشوق ماأكون لأن أراه ثانية .



ويمر النبى صلى الله عليه وسلم بملك نصفه الأيمن من نار والأيسر من ثلج فلا النار تذيب الثلج ولا الثلج يطفىء النار ، وفى كل يد من يديه مسبحة ، وهو قائم يدعو بصوت جهير : يامؤلّفا بين الثلج والنار ألّف بين عبادك الأخيار والأشرار .

ويسأل محمد جبريل عنه ، فيقول جبريل : هذا ملك من ملائكة الله يدعى « عبيد » ، وقد وكل الله إليه السموات والأرضين ومن فيهن ، ولن تجد أشد إشفاقا على أهل الأرض منه ، فهو لاينفك يدلّهم منذ أن خلقه الله ، فإذا ماسبّح لله سبّح له من فى الأرض .

ثم يرى النبى بحرا أبيض ، فيسأل جبريل عنه ، فيخبره أنه بحر الحياة .



ويرق النبى الى السماء الثانية فإذا هى لؤلؤه بيضاء بُعْد مابين طرفيها خمسمائة عام . ومرّ بابنى الخالة عيسى بن مريم ويحيى بن زكريا ، وكانا لايختلفان شكلا فكلاهما كان سبط الشعر أبيض اللون مشربا حمرة ، ندىّ الوجه ربعة الجسم متوسط القامة قوى البنية . وكان من حولهما نفر من قومهما فسلّم عليهما النبى فردّا عليه السلام وقالا له : مرحبا بالأخ الصالح والنبى الصالح ، ودعوا له بخير .

وما أن جاوزهما النبى حتى رأى بحرا أبيض على شاطئيه صفوف من الملائكة تربو على تلك التى رآها فى السماء الأولى ، وهم دائبو التسبيح لايفترون عن ذكر الله .



ويرقى الرسول الى السماء الثالثة فإذا هى طبقة من ياقوت أحمر ، وإذا فيها من الملائكة أضعاف من فى السماوين الأولى والثانية . وكانت ثمة فرق تبلغ الثلاثين من المقربين منهم ، وبين يدى كل ملك منهم ثلاثون ألفا ، وإذا هم جميعا يحيّون بلسان واحد .

ويقول النبى : فلما جُزتهم مررت باثنين قد قسّم الحُسْن بينهما ، فسألت عنهما جبريل فقال : هذان يعقوب وأخوك يوسف . فسلّمت عليهما فردّا علىّ السلام وقالا : مرحبا بالأخ الصالح والنبي الصالح . لقد صدقنا الله وعده ، فلقد سألناه أن نراك فاستجاب ، فله الحمد والشكر على ماحقّق لنا من رؤية وجهك المبارك ، ولسوف يجيبك الله تعالى الى كل ماأنت سائله الليلة ، ثم دعوا له بخير .

ويقول الرسول : ثم مررت بعد انصرافى عنهما باثنين سألت عنهما جبريل فقال لى : أنهما داود وسليمان ، فسلّمت عليهما فردّا علىّ التحية بأحسن منها وقالا لى : هنيئا لك يامحمد مأولاك الله من بركاته ، ولله الحمد أن أسعدنا برؤيتك فاذكرنا ولاتنسنا ، ودعوا له بالتوفيق .

وما إن جاوزهما الرسول حتى انتهى الى بحر فسيح عنده ملك مهيب مهول ، له مكان الرأس سبعون رأسا ، وحوله جمع من الملائكة غفير ، قد اتخذوا مقاعد على ساحل هذا البحر ، لاتسمع لهم فى مقاعدهم تلك غير تسبيح الله وحمده .



ويرقى النبى صلى الله عليه وسلم الى السماء الرابعة فإذا هى من الفضة الخالصة بابها من نور ، ومغلاق الباب هو الآخر من نور ، وقد كتب عليه بحروف من نور : لا إله إلا الله محمد رسولُ الله . وحين دلف الرسول يتقدمه جبريل عبر هذا الباب لقيا موصائيل حارس الباب وبين يديه أربعمائة ألف ملك يسبّحون بحمد ربّهم العلّى الأعلى خالق الظلام والنور والشمس والقمر .



وشهد الرسول مريم العذراء تخرج بين ستّين ألف جوسق من زمرّد أخضر كما شهد أم موسى وآسيا زوجة فرعون ، ولأولاهما سبعون ألف جوسق من اللؤلوء الأبيض ، وللأخرى مثلها من المرجان الأحمر .

ثم جاز الرسول بملك موكول إليه أرزاق العباد يقسّمها بينهم على وفق ماقسّم الله لهم فى حياتهم الدنيا .

ثم مرّ الرسول بملك على كرسيّ درجات كل ركن من أركانه سبعمائة ألف درجة من ذهب وفضّة . والى يمين هذا الملك جمعٌ من الملائكة لايعلم عدّتهم إلا الله تعالى وكلّهم من نور ، عليهم ثياب خضر ، أنفاسهم عطرة وجرس أصواتهم يحلو فى الآذان وقسمات وجوههم غاية فى الحسن .

والى يسار هذا الملك جمع من الملائكة سود الوجوه عليهم ثياب سود ، أصواتهم منكرة ، يتصبّبون عرقا ، تندلع ألسنتهم نارا لاتقوى عين على رؤيتها . وجسد هذا الملك القابع فى كرسيه كله عيون فى بريق الزُّهرة وعطارد ، وتنتشر من جانبيه أجنحة كثيرة ، يضم الدنيا بين ركبتيه ، وبين يديه لوح مكتوب بحروف من نور ، وهو مقبل عليه كئيبا لايتطلع يمنة ولايسرة ، تنتصب أمامه شجرة مورقة لايعلم عدّة أوراقها غير الله وعلى كل ورقة منها اسم لمخلوق من البشر ، كما ينفسح أمامه حوض يلقى فيه بيمناه مرة فيخرج شيئا يخصّ به ملائكة النور على يمينه ، ثم يلقى فيه بيسراه أخرى فيخرج شيئا يخصّ ملائكة الظلام عن يساره .

ويقول الرسول : وحين رأيت هذا الملك خارت قواى وتملّكنى شىء من الفزع وسألت جبريل عنه وأنا أقول له : مارأيت ملكا أشد كآبة منه ، ثم ما بالك لم تسلّم عليه ؟ فقال لى جبريل هذا عزرائيل ملك الموت الذى إليه قبض أرواح أهل الأرض جميعا ، وهو لهذا فى شغل متّصل وعمل لاينقطع ، تفزع الوجوه لطلعته ، فهو مفرّق شمل الجماعات وهادم اللذات .

فيقول الرسول : ياجبريل وهل يراه كل من يقضى نحبه ؟

فيقول جبريل : نعم .

ويقول الرسول : حسب ابن آدم ماهو ملاقيه من الموت .

فيقول جبريل : إن مابعد الموت أشد هولا

ويسأل الرسول جبريل أن يدنيه من ملك الموت ليسلّم عليه .

ويتقدّم جبريل من ملك الموت وهو يقول له : هذا نبيّ الرحمة ونبيّ الساعة ورسول الله الى العرب .

يقول الرسول : فسلّم عليّ ملك الموت مرحّبا وهو يقول : بشراك يامحمد ، إن الخير فيك وفى أمّتك الى يوم القيامة .

فيقول الرسول : أحمده سبحانه وتعالى على ماأسبغ عليّ من نعمه .
ثم يسأل الرسول عن ذاك اللوح الذى بين يديه وماكتب فيه ، فيخبره ملك الموت بأنه اللوح المكتوب فيه آجال الخلق .

ويسأله الرسول عن أسماء من قُبضت أرواحهم فى سالف الدهر ، فيخبره ملك الموت بأن تلك الأسماء فى لوح آخر خاص بأسماء من تنتهى آجالهم .

ويسأله الرسول كيف له بقبض أرواح الخلق على انتشارهم براً وبحرا وشرقا وغربا وهو بمكانه لايبرحه .

ويقول ملك الموت : أما رأيت الى الدنيا المضمومة بين ركبتىّ والخلق جميعا بين عينىّ ، وأن يدىّ لتبلغان بُعد مابين المشرق والمغرب ، وأن لى من الأعوان عدد قطرات مياه السماء . فإذا ماحانت ساعة امرىء شخصت ببصرى إليه ، ويعرف التابع الذى هو أقرب إليه منىّ ، فيسرع الى قبض روحه .

وأحسّ الرسول الأمى لحديث عزرائيل وأخذ يسائله وعزرائيل يجيب .

يقول الرسول : ماهذا الحوض ؟

ويجيب عزرائيل : هنا العالم أجمع من مبدئه الى منتهاه

ويقول الرسول : وماهذه الشجرة ؟

ويجيب عزرائيل : على ورقاتها أسماء الخلق ، لكل منهم ورقة قد سُطر عليها مع اسمه حظّه فى الوجود ، فإذا مامرض اصفرّت ، وإذا مابرىء عادت خضراء حتى إذا ماودّع الحياة ذبلت ورقته وسقطت ، وعندها يُمحى اسمه من لوح الأحياء ليكتب فى لوح الفناء . وإذا كان من السعداء تلقّفت روحه ملائكة اليمين وهم ملائكة الرحمة ، وإذا كان من الأشقياء تلقّفتها ملائكة الشمال وهم ملائكة النقمة .

ويقول الرسول : وكم عدد هؤلاء الملائكة ؟

فيجيب عزرائيل : علم ذلك عند الله ، وغاية علمى أنّى كلّما قبضت روحا وجدت الى جانبى ستّمائة ألف من ملائكة الرحمة ومثلهم من ملائكة النقمة يرقبون صعود الروح الى بارئها ثم ينفضّون فلا يشهدون روحا غيرها ، بل يشهدها آخرون فى عدّتهم .

ويقول الرسول : هل لى أن أسألك لأمّتى أن تخفّف عنهم ؟ ويقول عزرائيل والله الذى اصطفاك وجعلك خاتم الأنبياء أنه تعالى ليوصّينى بأمّتك فى اليوم سبعين ألف مرة آناء الليل وأطراف النهار كى أرفق بهم فى قبض أرواحهم .



ويمرّ الرسول ببحر مياهه أنصع بياضا من الجليد فيسأل عنه جبريل فيجيبه بأن الله ممسكه حتى لاتنساب مياهه فتهلك السموات والأرض .

ويلقى الرسول إدريس الذى رفعه الله إليه مكانا عليا فيسلّم عليه ويرحّب به إدريس قائلا : مرحبا بالأخ الصالح والنبى الصالح ، ويدعو له بخير . وما إن فرغ الرسول من لقاء إدريس حتى يرى ملكا على صورة طائر قد حطّ على شاطىء نهر ، فيسأل الرسول عنه جبريل مبهورا بحسنه . ويجيب جبريل : هذا ملك أقامه الله هنا لحكمة أرادها بعباده . فإذا أتبع العبد تسبيحه بقوله الحمد لله خطا هذا الملك الى النهر فوقع فيه ، فإذا ماقال العبد سبحان الله بسط هذا الملك جناحيه ، فإذا ماأثلث العبد وقال : لاحول ولاقوةإلا بالله ، خرج هذا الملك من النهر فنفض عنه الماء ، فتسّاقط قطرات مقدارها سبعون ألف قطرة ، وإذا للعبد بكل قطرة ملك يستغفر للعبد الى يوم القيامة .

ومن ذلك المكان الذى يخطو فيه الرسول رأى الشمس يربو حجمها على حجم الأرض مائة وستين مرة ، ويقدر عرضها بمسيرة ستين ألف سنة . ولقد خلق الله حين خلق الشمس سفينة من ذهب عليها عرش من ياقوت أحمر ، درجاته ثلاثمائة وستون درجة ، على كل درجة ألف ملك . وهذه السفينة التى تحمل الشمس يتناوب حملها مع كل يوم ثلاثمائة وستون ملكا يجوزون معا خضم السماء الرابعة من المشرق الى المغرب نهارا ، ثم من المغرب الى المشرق ليلا . وهكذا مع كل يوم ملائكة جدد الى يوم القيامة .



ويرقى محمد الى السماء الخامسة وهى من الذهب الخالص ، فإذا به يلقى فيها إسماعيل وإسحاق ولوطا وهارون . ويجد الرسول هارون عليه السلام وتكاد لحيته تضرب الى سرّته من طولها وقد ابيضّ أحد شقّيها بينما بقى الآخر أسود ، والتف حوله قوم من بنى اسرائيل يستمعون إليه وهو يقصّ عليهم أخبار الأمم الخالية محدّثا بلسان فصيح ، ويسلّم عليه هارون قائلا : مرحبا بالأخ الصالح والنبى الصالح ويدعو له بخير .

ولما لم يكن الرسول يعرف هارون فإنه يسأل جبريل عنه فيقول جبريل : هذا هو الرجل المحبوب فى قومه هارون بن عمران .

ويمضي الرسول فى سبيله فيجد بحرا من نار فيسأل عنه جبريل ، فيقول جبريل : هذا بحر النار الذى سيتدفّق فى الجحيم يوم البعث حيث يعذّب الكافرون .

كما رأى ملكا له عشرة آلاف جناح ينزل الى البحر ثم يخرج فينفض أجنحته فتغدو كل قطرة تسقط منها ملكا بأمر الله . وكان الى جوار هذا الملك ملك له رؤوس أربعة الأول رأس إنسان والثانى رأس أسد والثالث رأس طائر ميمون والرابع رأس ثور .

وانتهى الرسول الى « سدرة المنتهى » وهى شجرة نبق ، ثمارها فى حجم قلال هجر ، وأوراقها كآذان الفيلة شكلا ، وعلى كل ورقة استقر ملك يتطلّع مرحّبا بالضيف الكريم ، أصلها فى السماء السابعة وذؤابتها فى جوف الكرسى ، يسير الراكب فى ظل الغصن منها مائة عام ، يهبط إليها ماينزل من السماء فلا يعدو أصلها ، ويرق إليها مايرتفع من أعمال العباد فلا يعدو ذؤابتها . ومن أصل تلك السدرة تجرى أنهار ماؤها غير آسن ، وأنهار من لبن لم يتغيّر طعمه ، وثمار تلك السدرة يغشّيها جراد من ذهب ، ومن تحتها ملائكة لايعلم عدّتهم غير الله يقوم جبريل فى وسطهم . ويخرج من أسفلها نهران دنيويّان هما النيل والفرات ، وآخران أخرويّان هما الكوثر والسلسبيل .

وينتهى جبريل بالرسول الى ظهر السماء السابعة ، فإذا نهر عظيم ينساب فوق حصى من الدّر . وثمة قصر مشيّد وخيام من اللؤلؤ والياقوت والزبرجد ، ويحوّم على هذا النهر طير أخضر أطيب مايكون فى مرأى العين . ويحدّث الرسول جبريل عن طيب مرأى هذا الطير ، فيخبره جبريل أنه أطيب مايكون أكلا . ثم يزيد جبريل محمّدا علما بهذا النهر ويخبره أنه الكوثر الذى أعطاه الله إياه ، وإذا على شاطئيه قباب من درٍّ وآنية من ذهب وفضّة . ويضرب جبريل النهر بيده فينبثق من قاعه مسك عطر الأريج ، ويغترف الرسول شيئا من مائه بإناء من تلك الآنية ، فإذا ماؤه أصفى من اللبن بياضا وأحلى من العسل مذاقا .



ويطلب جبريل الى الرسول أن يمضى معه الى الجنة كى يريه ماأعدّ الله له فيها حتى يزداد فى الدنيا زهدا وفى الآخر رغبة ، فيمضيان معا فى سرعة الريح ، فإذا هما وسط دار عرضها السموات والأرض ، ثراها ناصع ، وسماؤها صافية ، وجوّها مطهّر لايعلق به غبار ، نورها دائم لايصدر عن شمس ولاقمر ، ولاتعرف تعاقب الليل والنهار ، حصباؤها الدّر والمرجان وترابها المسك والزعفران وسقفها عرش الرحمن ، طعامها سائغ وشرابها لذيذ ، لايحسّ فيها أحد جوعا ولا ظمأ ، وليس ثمة ماتلفظه المعدة . عرق أجسام أهلها طيّبة رائحته ، ولباسهم من حرير وديباج لايرثّ ولايبلى ، ولايعرف فيها لفح



حرّ ولانفح برد ، حليّها الذهب ومساكنها وادعة ، قصورها سامقة ، وغرفها شامخة تشفّ عمّا فى داخلها ، وفرشها من حرير بطائنه من ديباج وظهائره من حرير ، سرُرُها منسّقه ووسائدها مهيأة ومساندها منتشرة . أنهارها جارية بعضها من خمر لذّة للشاربين وبعضها من عسل مصفّى ، تنساب تحت قصور الجنة وتتعرّج بين أشجارها ، وماتخدّ أرض الجنة خدّا . وأشجارها النبق الغضّ والثمر المرصوص والنخل والرمّان ، وفيها كل ماتشتهى الأعين وفاكهتها فى كل حين . نساؤها الحور العين مقصورات فى الخيام ، لم يطمثهن إنس ولا جان ، خيّرات حسان كأنّهن الياقوت والمرجان . لو أطلّت إحداهن من السماء لأضاءت بها ، ولغلب ضوء وجهها ضوء الشمس والقمر . وصفهن بالحُسْن خالق الحسن فمن ذا يقدر أن يصف حسنهنّ ؟ واختارهن الله فأين منهنّ اختيار البشر ؟ يأخذ بعضهنّ بأيدى بعض ويتغنّين بأصوات لم تسمع الخلائق بأحسن منها ولابمثلها : « ماأرضى نفوسنا فلا تسخط ، وما أمتع مقامنا فلا رحيل ، وما أخلدنا فلا فناء ، وما أنعم عيشنا فلا مذاق لبؤس ، وماأخيرنا حسنا لأزواج طابوا أصلا وكرما » ، يطوف عليهم وِلْدان مخلّدون بأباريق وكئوس لاتنفد ، إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا .

وعلى باب الجنة ملك بهىّ الطلعة على كرسى من نور ، سلّم عليه النبى فردّ عليه السلام ونهض إجلالا له مرحّبا به ودعا له بخير . وسأل الرسول عنه جبريل فأخبره أنه رضوان خازن الجنة ، وبين يديه جند كثيرون هم ملائكة الرحمة .

وقد رأى الرسول مكتوبا على بابها بقلم القدرة « لا إله إلا الله محمد رسول الله ، الصدقة بعشرة أمثالها والقرض بثمانية عشر مثلا » .

ويسأل الرسول جبريل : مابال القرض يفضل الصدقة ؟ فيقول جبريل : إن السائل يسأل وعنده شىء ، أما المقترض فلا يقترض إلا وليس بين يديه شىء .

ويسأل الرسول جبريل عمّا رآه فى علّيين فيخبره جبريل أنها سرادقات ربّ العزّة قد أحاطت بعرشه .

ثم يسأله عن ملائكة رآهم فى البحر صفّا بعد صفّ كأنّهم بنيان مرصوص ، فيقول جبريل هؤلاء هم الروحانيّون .

ثم يسأل الرسول جبريل عن ذلك الصّف الأعلى المحيط بالعرش فيقول جبريل : هم الكروبيون أشراف الملائكة ولايبلغ ملك من غيرهم أن يرق الى منزلتهم .

ويصوّر لنا الرسول أهل الجنة أنهم مُرْد فى عمر عيسى عليه السلام ، وفى طول آدم ، وفى خلق يعقوب ، يستوى من مات فيهم فى الدنيا رضيعا أو شيخا ، ولكل خيمة من ذهب سعتها **ستون** ذراعا .

كما يذكر لنا جماعات من الحوريات منهن الجالسات على الأرائك ، ومنهن الآخذات بعضهن بأيدى البعض والطيور من فوق رؤوسهن حاطّات ومحوّمات ، ومنهن الممتطيات للإبل تخبّ بهن خبّا وهنّ جذلات . وكان ثمة قصر من حوله حدائق تضم حوريات يغدون فيه ويرحن ، فسألهن النبى عن هذا القصر فقلن له أنه لعمر . وكانت الرميصاء بينهن فسألها النبى عن شأنها فأخبرته بما كان من رحمة الله بها وإدخاله إيّاها الجنة .



وعُرضت على الرسول النار ليعلم علمها وإذا على بابها ملك مهيب عابس ترجف القلوب منه خشية ، وتقشعرّ الأبدان منه هيبة . فتقدّم إليه النبىّ ثابت الجنان وسلّم عليه فردّ السلام . ويسأل الرسول عنه جبريل فيقول له : هذا مالك خازن النار ، من غضب الله خُلق ، وأُسلمت إليه ولاية جهنّم ، وما ابتسم لأحد إلاّ لك . وهؤلاء الذين حوله هم جنده زبانية غلاظ شداد ، لايعصون الله ماأمرهم ويفعلون مايؤمرون .

ويطلب جبريل من مالك أن يُرِى النبى النار هامدة لا دخّان لها ولا لهب فيفعل ، ثم يطلب منه أن يضرمها فيفعل . ويسأل النبى جبريل أن يطلب من مالك أن يريه طرفا من النار ، فإذا مالك يدلع منها لسانا من لهب ينبعث منه دخان كثيف يملأ الآفاق ويسدّ الأرجاء ، وإذا مارآه النبى من ذلك تكاد تزهق له نفسه ، فيضمّه جبريل إليه .

ويصف لنا الرسول النار وهولها فإذا هى كما وصف مما لم تقع عليه عين ولم تسمع به أذن ولم يخطر على قلب إنسان ، هولٌ مابعده هول وشدّة مابعدها شدّة ، واسعة الأرجاء ، أرضها معتمة وسقفها ملفوحة بلهب النار ، أبوابها موصدة وجدرانها مصمتة ، وهى مكفهرّة من غضب الجبّار ونقمته ، ولو أُلقى فيها مافى الدنيا من حجارة وحديد لأتت عليها لساعتها ، وقودها الناس والحجارة أُعدّت للكافرين ، طعامهم فيها الضريع والزّقوم والغسلين ، وشرابهم من حميم وقيح وصديد ، وثيابهم من نار ، وسرابيلهم من قطران ، وحليّهم سلاسل فى الأعناق ، وأغلال فى الأيدى تضمّها الى الأعناق ، وخدمها زبانية غلاظ شداد بأيديهم مقامع من حديد ، وعمق جهنم مثل مابين السماء والأرض . أمر الله الملائكة يوم خلقها بأن توقد عليها ألف عام فإذا بها جمرة حمراء ، ثم استحالت بيضاء بعد أن بقيت مشتعلة مائة ألف عام ، ثم غدت سوداء بعد أن ظلّت مشتعلة مائة ألف عام



أخرى . وأما عن المؤمنين الذين يدخلون النار فتغلظ جلودهم وتكبر أسنانهم حتى تصبح كل سنّ فى حجم جبل أُحُد . ويُسمع للكافرين بكاء متّصل تتخدّد له وجوههم ، وإذا هذه الأخاديد كأنها القنوات تمتلىء بالدموع ، وحين تجفّ دموعهم تأخذ دماؤهم فى الانسياب .

ورأى الرسول قوما ترضخ رؤوسهم بالصخر ، وكلّما رُضخت عادت كما كانت من قبل ، فسأل الرسول عنهم جبريل فقال : هؤلاء الذين يتّاقلون نوما عن الصلاة المفروضة . ورأى الرسول قوما على صدورهم وعلى أدبارهم رقاع ، وهم يسرحون سرح النعام يأكلون الضريع والزّقوم . فسأل الرسول عنهم جبريل فقال : هؤلاء الذين لايؤدّون صدقات أموالهم ، وماظلمهم الله شيئا ولكن كانوا أنفسهم يظلمون .

ورأى الرسول قوما بين أيديهم لحم طيّب منضج ، ولحم كريه نيّء ، يأكلون من الكريه النيّء ويدعون الطيّب المنضج . فسأل عنهم جبريل فأخبره بأنهم الزناة ، يكون عند الرجل منهم امرأته وهى حلال فيتركها إلى ماهى حرام عليه .

ورأى الرسول قوما شفاههم أشبه بمشافر الإبل يلقمون الجمر بأفواههم فيخرج من أدبارهم ، فسأل عنهم جبريل فأخبره بأنهم أكلوا أموال اليتامى ظلما .

ورأى الرسول رجلا قد جمع حزمة من حطب لايقوى على حملها ، ثم هو يزيد عليها . فسأل عنه جبريل فأخبره بأنه مثل للرجل يؤتمن على أمانات الناس فلا يؤديها ويطمع فى غيرها .

ورأى الرسول قوما يطعمون كرها مما يُقطع من جنوبهم ، فسأل عنهم جبريل فأخبره بأنهم الغمّازون الهمّازون اللمّازون .

ورأى الرسول خشبة فى الطريق لايمسّها ثوب إلا شقّته ولاشىء إلاّ أحرقته ، فسأل عنها جبريل فأخبره أنها مثل « لقاطعى الطريق » .

ورأى الرسول قوما تُقرض ألسنتهم وشفاههم بمقارض من حديد ، وكلّما قُرضت عادت كما كانت . فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم الدّاعون الى الفتنة ، يقولون مالا يفعلون .

ورأى جُحرا صغيرا قد خرج منه ثور عظيم ، ثم أخذ يحاول أن يعود من حيث كان فلم يقدر ، فسأل عنه جبريل فأخبره أنه الرجل يتكلّم بالكلمة الموبقة ثم هو لايستطيع أن يرجع فيها .

ورأى نساء قد عُلّقن من أثدائهن ، وأخريات قد نُكّسن فعُلّقن من أرجلهن ، وهن جميعا يجأرن ، فسأل عنهن جبريل فأخبره أنهن الزّانيات يقتلن أولادهن سفاحا .

ورأى نساء قد عُلّقن من شعورهن يخرج اللهب من أنوفهن ، فسأل عنهن جبريل فأخبره أنهن من لاحياء لهن ، اللاتى يبدين زينتهن فيغرين بهن الرجال .

ورأى نساء قد غُلّت أيديهن وأرجلهن بينما تتكالب العقارب عليهن خمشا ونهشا وهنّ لايستطعن لها منعا ، فسأل جبريل ، فأخبره أنهن اللاتى لايقمن الصلاة ولايتطهّرن .

ورأى نسوة قد عُلّقن من ألسنتهن وسط النار ، فسأل عنهن جبريل فأخبره إنهن المتطاولات على أزواجهن ، واللاتى يتركن بيوتهن من غير إذن أزواجهن .

ثم رأى الرسول رجالا ألسنتهم مدلاة ، ورؤوسهم رؤوس الخنازير ، وأرجلهم أرجل الحمير ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم شهّاد الزور .

ورأى قوما كلّما قُتلوا عادوا أحياء والزبانية تنكل بهم ، وعرف أنهم تاركو فعل الخير فى دنياهم .

ورأى المرائين قد عُلّقوا بالخطاطيف ، ورأى الذين كان غدوهم فيما يسخط الله ورواحهم فيما يوجب لعنته وقد بدت أيديهم كأذناب البقر .

ورأى قوما الأغلال فى أعناقهم ومن خلفهم زبانية يصبّون فى حلوقهم نارا ويصلونهم عذابا ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم معاقرو الخمر الذين خرجوا من دنياهم دون أن يقلعوا عن شربها .

ورأى على باب جهنم صناديق مكدّسة ملأى بالحيّات والعقارب تطلّ برؤوسها ثم تعود ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم المتغطرسون المتكبرون القساة القلوب قد بلوا بالحيّات والعقارب .

ورأى شجرة الزقوم أشواكها رماح وثمارها جان وسباع ، وعلم أنها مثل للذين يأمرون الناس بما لايعلمون .

ورأى شيخا يدعوه إليه فأسرّ إليه جبريل أن يمضى فى طريقه ولا يستمع له ، وأخبره أنه عدو الله إبليس وهو يجهد أن تميل اليه .

ورأى قوما أظافرهم من نحاس وهم يخمشون بها وجوههم وصدورهم ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم الآكلون للحوم الناس الواقعون فى أعراضهم .

ورأى فتاة جميلة وقد حسرت عن ذراعيها وأرسلت شعرها وأثقلتها الحلىّ وهى تسأله أن ينظر إليه لتستوضحه أمورا . فسأل عنها جبريل فأخبره أنها الدنيا ، ولو أنه استجاب لها لاختارت أمّته الدنيا على الآخرة .

ورأى عجوزا على قارعة الطريق تسأله هى الأخرى مثلما سألت سابقتها فلم يستجب لها وسأل عنها جبريل فعلم أنها الدنيا فى هرمهاولم يبق من سنى الدنيا إلا قدر مابقى من عمر هذه العجوز .

وبعدها سأل جبريل مالكا خازن النار أن يغلق عليها بابها وعرج بالنبى الى ذروة السدرة فى جوف الكرسى حيث الفلك الثامن ، فرأى حول السدرة جرادا من ذهب ، ثم إذا هى تستحيل الى



صورة أخرى لايلم بها وصف ولايبلغها خيال مما يزيغ معه البصر ويضطرب الفؤاد ، ولكن الرسول كان ثابت الجنان ساكن الجأش يشاهد ويستمع .

ولقد رأى النبى للمرة الثانية جبريل على صورته التى خُلق عليها ، وقد غشتها التجلّيات الرّبانية ، فما فزع الرسول هذه المرة فزعته الأولى . رأى الرسول كتفى جبريل منبسطين ، كتف انتهى الى المشرق ، وكتف انتهى الى المغرب ، وقد تدلّت من كل كتف أجنحة ستمائة لها وهج كوهج الياقوت والدّر وغيرهما مما علمه عند الله .

وتلقى الرسول هذا بجنان ثابت وفؤاد وادع ، وبقى بصره عالقا بجبريل والسدرة الى أن قبض جبريل جناحيه وعاد كما كان .

وعند هذا المكان تخلّف جبريل عن الرسول تاركا إياه يتقدم وحده ، فقال له الرسول أفى مثل هذا المكان يترك الخليل خليله ؟

ويقول له جبريل : وما منّا إلا له مقام معلوم . وهذا مقامى لو جاوزته احترقت . ولقد دعاك الله إليه حيث مقام القُربى فاذهب فى حفظ الله .

ويقول محمد لجبريل : ألك حاجة الى ربّى ؟

فيضمّه جبريل الى صدره فى غبطة ويقول له : يامحمد سل ربّك أن يأذن لى فى بسط جناحى على الصراط حتى تعبر عليه أمّتك يوم القيامة .

ثم قبّل جبريل النبى بين عينيه وزجّه فى بحار من نور . وخاض الرسول وحده مجاز النور الى المرقاة التاسعة حيث المستوى والفلك التاسع وهو فلك « القلم » . ويسمع النبى صرير الأقلام وهى تجرى بأقدار الخلق يمسك بها كتبة كرام بررة ، يدوّنون ماينقلونه من أم الكتاب ، وهو اللوح المحفوظ ، الذى كُتب قبل خلق الوجود بآلاف السنين ، والذى يضم ماكُتب على البشر من خير أو شر .



ثم يصعد الرسول الى المرقاة العاشرة وهى « الرفرف » حيث يطالع ربّه ويناجيه ، فيرى رجلا قد لفّه نور العرش فيسأل : أملك هو ؟ فيقال : لا ، فيقول : ومن يكون ؟ فيقال : هذا مثل للرجل ظل دنياه لسانه رطب بذكر الله ، وقلبه مقترن بالمساجد ، ماجرّ على والديه سبّا ولا أثار لعنا .

وينفذ الرسول فى الحجب فينقطع عنه كل حسّ لملك وإنس ، فإذا هو يستوحش شيئا ما ، وعندها يسمع مايشبه جرس أبى بكر .

وفيما هو يفكر فى ذلك ويقول فى نفسه : هل قُدّر لأبى بكر أن يسبقنى الى هذا المكان ، إذا هو بصوت من الملأ الأعلى يناديه : لا يامحمد أنت فى مقام القربى وهذا المكان لايبلّغه أبو بكر ولاغيره ، وإنما انتهى إليك هنا صوته لتأنس به فى وحشتك .

ويقول الرسول : وسألنى ربّى فلم أحر جوابا ، وإذا أنا أحسّ ربّتا على كتفى أجد له بردا فى قلبى ويذهب عنى روعى ، وإذا أنا أعى علم الأوّلين وعلم الآخرين ، وإذا أنا أسمع صوت الرّب ينادينى : أين تلك الحاجة التى حمّلك إيّاها جبريل ؟

فيقول محمد : اللهم أنت بها أعلم .

فيقول الرّب : لقد استجبت له .

ويأنس الرسول بمكان القربى هذا ويمضى حتى ينتهى الى حيث يطالع ربّه ويناجيه وماكاد ربّه يتجلّى له حتى خرّ ساجدا تحت العرش ، وإذا هو يسمع حديث ربّه لايصحبه جرس ولايصوّره حرف ، وإذا هو يعى نداء ربّه له : فيقول : « لبّيك ربّى لبّيك » فيسمع : « ارفع رأسك وسل تُجب » .

ويرفع الرسول رأسه سائلا : يارب بيديك خلقت آدم ، ومن روحك نفخت فيه وأمرت ملائكتك فسجدوا له ، وخليلا اتخذت ابراهيم ومُلْكا عظيما أعطيته ، وموسى كلمته تكليما ، وإدريس رفعته مكانا عليا ، وداود أنزلت عليه زبورا ، وغفرت له ذنبه ، وألنت له الحديد وسخّرت له الجبال ، وسليمان أعطيته مُلكا عظيما لاينبغى لأحد من بعده ، وسخّرت له الجن والشياطين والطير والريح ، وعيسى خلقته من كلمتك وعلّمته التوراة والإنجيل وجعلته يبرىء الأكمه والأبرص ويُحيى الموتى ، وأعذته وأمّه من الشيطان الرجيم .

فيقول تعالى : يامحمد إن كنت قد خلقت آدم بيدى ونفخت فيه روحى فمن طين خلقته ولقد خلقتك من نور وجهى . وإن كنت اتخذت من ابراهيم خليلا فقد اتخذتك حبيبا . وإن كنت كلمت موسى تكليما فقد كان كلامى إياه من وراء حجاب على طور سيناء ، ولقد كلمتك وأنت منى فى مكان القربى وموقف التجلّى بينى وبينك . وإن كنت رفعت إدريس مكانا عليّا ، فلقد كان رفعى إيّاه الى السماء الرابعة ولقد رفعتك الى مالم أرفع إليه أحد قبلك . وإن كنت أعطيت سليمان مُلكا عظيما لاينبغى لأحد من بعده فقد جعلت رقعة الأرض لك مسجدا وترابها طهورا . وإن كنت قد أعطيت داود زبورا وغفرت له ذنبه ، فقد أعطيتك القرآن العظيم ، وغفرت لك ماتقدم من ذنب وما تأخّر . ولقد أرسلتك للناس كافة بشيرا ونذيرا ، وشرحت لك صدرك ووضعت عنك وزرك الذى أثقل ظهرك ورفعت لك ذكرك فلا أُذكر إلا ذُكرت معى ، وجعلت أمّتك خير أمّة أُخرجت للناس ، أمّة وسطا ، هم الأوّلون وهم الآخرون ، قوم قلوبهم أناجيلهم ، وجعلتك أول النّبيين خلقا وآخرهم



بعثا ، وأنت أول من يُقضى له يوم القيامة . وأعطيتك سبعا من المثانى لم يُعطها نبّى قبلك ، وأعطيتك الكوثر والمقام المحمود ، لك الشفاعة العظمى ، والغنائم التى أُحلّت لك وما أُحلّت لنبّى قبلك ، ولك أسهم ثمانية الإسلام والهجرة والجهاد والصدقة والزكاة وصوم رمضان والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . ولقد فرضت عليك وعلى أمّتك يوم خلقت السموات والأرض خمسين صلاة فى اليوم والليلة فعليك وعلى أمّتك أداؤها .

وبعد أن ناجى الرسول ربّه هبط الى أعالى السدرة حيث كان قد ودّع جبريل فلقيه ثانيا ، وأخذ بيده هابطا ، فلقيا ابراهيم ثم لقيا موسى فسلّم عليه الرسول فردّ عليه ثم قال له . بأى شىء أُمرت ؟

فقال : أُمرت بخمسين صلاة كل يوم .

فقال موسى : إن أمّتك لاتقوى على خمسين صلاة ، ولقد خبرت الناس قبلك ، وعانيت المعاناة كلها مع بنى اسرائيل فلم أجد عندهم القدرة على مثل ذلك ، فسل ربّك أن يخفّف عنك وعن أمّتك .

فرجع الرسول الى ربّه فوضع عنه عشرا ، وعاد الى موسى فأخبره بما كان ، فحضّه على أن يرجع الى ربّه يسأله التخفيف . ومازال ذلك شأنه بين ربّه وموسى حتى انتهت الصلوات الى خمس . ولكن موسى لم يرض ذلك لمحمد وأمته ، وسأله العودة الى ربّه يسأله التخفيف . ومنع محمدا حياؤه فلم يعد ورضى بما انتهى إليه ، وسمع صوت السماء تجيز ماكان وتطريه ثم تابع الرسول هبوطه ، وفى كل منزلة كان يمرّ على ملأ من الملائكة فيسلّم عليهم فيردّون عليه ويرحّبون به ويدعون له بخير ، حتى إذا ماخلص من السماء الدنيا ونظر الى مادونه إذا هو بوهج عظيم فسأل عنه جبريل فقال : هذه الشياطين يتراءون لبنى آدم وهم بمعزل عن ملكوت السموات والأرض ، ولو لم يفعل الشياطين ذلك لرأى البشر عجبا .

وحمله جبريل على جناحيه الى جبل قاف الذى يدور بالأرض فوجده زبرجدة زرقاء زرقة السماء من زرقته . وكانت ثمة مدينتان على جبل قاف إحداهما الى المشرق وهى جابلص والأخرى الى المغرب وهى جابلق ، ولكل منهما ألف باب ، بين كل باب والذى يليه غلوة [مائة فرسخ] وبيوت

المدينتين متماثلة ، ومساجدهما بعيدة عن الدور ، ومقابرهما مجاورة لأبواب البيوت .

ويسأل الرسول عن هذه الشعوب جبريل .

فيقول : هم قوم من أمّة موسى .

ويصيح جبريل بهم يذكّرهم أن الوافد عليهم هو محمد ، فيضجّون جميعا بالحمد لله لرؤيتهم وجهه ، وإذا هم جميعا يسلّمون . وحين يُسالون عن سر تماثل بيوتهم يجيبون بان السر هو اختفاء الغيرة بينهم .

وحين يُسألون عن بُعد المساجد ، يجيبون بأنها الرغبة فى الإشارة الى أن الجزاء سيكون فى الآخرة ، كما كان وضعهم المقابر الى جانب البيوت تذكيرا بالموت حتى لا ينسونه . ثم أخبروا الرسول بأنهم قوم لايفسحون للحقد مكانا فى قلوبهم ، فلا هم يضمرون لأحد شرّا ، ولا هم يغتابون أحدا ، وأنهم يوقّرون الآباء والأمّهات .

ويسألون الرسول إرشادهم الى مايهديهم سواء السبيل فيقول لهم : لتعش قلوبكم على خشية الله ، ولتحذروا الكبر ، ولتتبعوا ماسّن من الشرائع .



ويهبط الرسول الى الصخرة المباركة وإذا إسرافيل يتلقاه ، فينزل عن المعراج ممتلىء القلب فرحا بما لقى فى السموات من حفاوة وتكريم . ثم يركب البراق وجبريل عن يمينه آخذا بالركاب ، وميكائيل عن يساره آخذا بالزمام ، وينطلق البراق حتى يهوى عند مكة المكرمة ، بعد أن يشهد فى مسراه قوافل ثلاثا فى طريقها الى مكة من الشام محمّلة بتجارة لقريش أولاها قافلة بنى مخزوم ، وكانوا قد ضلّوا أثر ناقة لهم شردت فانتشروا فى طلبها فحيّاهم النبى وأخبرهم بمكانها بوادى النخل ، ولقد قرّ فى آذانهم صوت الرسول وتنسّموا رائحته . وانتهى الرسول الى رحالهم فوجد قدحا من ماء فشربه ووضع القدح مكانه . وقد وجد القوم ناقتهم الضالة بوادى النخل حيث سمعوا عن الرسول ووجدوا القدح مكانه فارغا فعلموا أن ثمة ظَمْآنَ شربه . وثانية القوافل قافلة الجمل الأحمر المحمّل بغرارتين إحداهما سوداء والأخرى بيضاء . وحين كان الرسول بحذاء تلك القافلة نفرت الإبل فزعا مما غشيها من نور وكبا الجمل الأحمر . وثالثة القوافل قافلة التنعيم وفيها جمل أورق عليه مسح أسود وغرارتان سوداوان .



وبلغ الرسول زمزم فإذا اسرافيل فى لقائه ، فنزل الرسول عن البراق وحمله الملائكة حتى أضجعوه حيث كان بين عمّه وابن عمّه اللذين لم يحسّا مما جرى شيئا ، وكان المضجع لايزال يشعّ دفئا وكأنّه لم يتركه إلا منذ لحظة قليلة لاتُعدّ بين اللحظات شيئا . وانصرف عنه الملائكة فأوحى إليه ربّه أن يقصّ على قومه ماكان وأنه سوف يجد منهم المؤمن المصدّق كما سوف يجد منهم الكافر المكذّب ، وأمر بأن يصبر للمكذّبين وألا يداخله زهو ولا خيلاء .





الفصل الثامن

المعراج والكوميديا الإلهية

وهذه القصة ، قصة المعراج بما تضم من مشاهد فيها جنات حافلات بألوان النعيم ، وجحيم يتمثل فيه أبشع ألوان العذاب ، وسماوات فسيحات وصراط ممتد بين الجنة والنار ، هذه القصة أثارت فى أوروبا منذ أكثر من خمسين عاما جدلا فكريا حول ماكان لها من أثر فى الغرب حين ألقى المستشرق الإسبانى « دون ميجيل آسين پلاثيوز » محاضرةقارن فيها بين المعراج والكوميديا الإلهية لدانتى ، ورأى تأثر دانتى بقصة المعراج ذاهبا الى أن دانتى قد يكون استقى المفهوم الإسلامى عن الحياة الآخرة من أستاذه « برونيتو لاتينى » الذى كان سفيرا لدى بلاط ألفونسو الحكيم فى قشتالة عام ١٢٦٠ م . كما أشاد فى كتابه عن ابن عربى : « بما يدين به دانتي أليجيرى لمحيى الدين بن عربى أو على الأقل للصوفية التابعين لمدرسته ، فقد استفاد من أوصافه للآخرة واستوحاها فنيا فى قصيدته الخالدة « الكوميديا الإلهية » . فالواقع إن الشاعر الفلورنسى استطاع أن يجد فى مؤلفات ابن عربى ، وفى « الفتوحات » على وجه التخصيص ، الإطار العام لقصيدته ، أعنى التخيل الشعرى لرحلة مليئة بالأسرار إلى مناطق الآخرة وماتنطوى عليه من معان رمزية ، كما وجد فيها المستويات الهندسية لبناء الجحيم والفردوس ، واللمحات العامة التى تزيّن مناظر هذه الدراما السامية ، والتصوير العينى المجسّم لحياة الأبرار السعيدة المجيدة والرؤيا الطوباوية للنور الإلهى ومايصاحبها من وجد وتجلّ . إنه لايحق لنا أن ننكر فضل هذا المفكر الشاعر الإسبانى المسلم ، أعنى ابن عربى ، على العمل العبقرى الذى قام به دانتى فى قصيدته الخالدة التى بلغ بها غاية المجد [٨٨] » .

على أن هذا الرأى لم يلبث أن أثار عاصفة من النقد مرتكزة على استلهام دانتى لمصادر غير إسلامية ، وعلى عدم معرفة دانتى للغة العربية معرفة تمكّنه من الغوص فى أعماقها لتذوّق الأدب والفكر العربيين وخاصة كتابات أبى العلاء المعرّى ومحيى الدين بن عربى ، غير أن الباحث الإسبانى خوسيه مونيوث سنديتو عثر فى عام ١٩٤٩ على مخطوطات ثلاث أحدها بالقشتالية [الإسبانية] والثانى بالفرنسية والثالث باللاتينية ، وهى ترجمة لقصة المعراج الإسلامية ، وكان الملك ألفونسو الحكيم قد طلب الى العالم الطبيب اليهودى ابراهيم ترجمة المعراج الى الإسبانية عام ١٢٦٤ ، ثم عهد إلى الكاتب الإيطالى الراهب بونافنتورا داسيينا بترجمة النص الإسبانى [٨٩] الى اللغتين الفرنسية واللاتينية ، وهما المخطوطان المحفوظان بأكسفورد وباريس ، وثمة نسخة للترجمة اللاتينية بالفاتيكان . وقد نشرت النصوص الثلاثة فى مدريد عام ١٩٤٩ تحت عنوان « معراج محمد »[٩٠] ، كما نشر المستشرق الإيطالى

إنريكوتشيرولى فى نفس العام ترجمة إيطالية للنّصين اللاتينى والفرنسى تحت عنوان « الأصول العربية للكوميديا الإلهية »(٩١) .

وقد ذهب المستشرق فرنشيسكو جبريلّى الى أن نشر ألفونسو الحكيم لقصة المعراج فى ثلاثة نصوص بلغات ثلاث يكشف عن حرص ألفونسو على تزويد الغرب المسيحى بهذا الجزء الفذّ من التراث الإسلامى دون تعليق أو محاولة لتقريبه من المفاهيم المسيحية(٩٢) .

وكان كشف هذه الترجمات الثلاث سندا جديداً لمؤيدى وجهة نظر بلاثيوز . فقد أيّد تشيرولى بلاثيوز فى أن دانتى قد أخذ بعض المعارف الإسلامية عن برونيتو لاتينى ، بل ذهب الى أن من المحتمل أن يكون دانتى قد اطّلع على ترجمة قصة المعراج التى أوصى ألفونسو الحكيم بترجمتها فترجمت الى هذه اللغات الثلاث المذكورة . ومع ذلك فهو يرى أن المعراج لايعدو كونه كتابا ألهم دانتى قصيدته ، وأن إلمام دانتى بنص المعراج لايكفى فى ذاته لتفسير إبداعه لهذا العمل الخلّاق والروحانية الفيّاضة والشاعرية الكامنة فى الكوميديا الإلهية . فمما لاشك فيه أن دانتى كان أحد كبار المثقفين فى عصره ، وأنه كان مهتما بالثقافة الرفيعة ، وأنه كان على دراية بالمفاهيم الفلسفية والأخلاقية والدينية الإسلامية ، وأنه كان مطّلعا على أعمال ابن سينا وفلسفته الإشراقية(٩٣) ، وهى تلك التجلّيات النورانية التى تمكّن العبد من أن يرقى الى مراتب عليا عبر معراج صوفى ، ذلك أن التجلّيات النورانية تضىء القلب والروح ، ومن ثم يُكْشَف عن النفس الإنسانية الحجاب فترى مالا تراه العين . وهنا يتجلى فى الكوميديا تأثير فكر ابن عربى فى مراتب المعراج الصوفى حيث ترقى النفس من عالم الشهوات [المرموز إليه بالجحيم] الى عالم الروح الخالص [المرموز إليه بالنعيم] ، أو هو إحياء النفس بالإيمان الخالص والفضائل الدينية الحاصلين عن طريق المجاهدة(٩٤) .

يقول تشيرولى : « إذا ماقارنا بين المعراج والكوميديا تكشّفنا أن الرؤيا الإسلامية للعالم الآخر قد ألهبت حماسة دانتى على تأليف قصيدة مسيحية عن الرحلة الى العالم الآخر تفوق بإيمانها الحق وفنّها الرفيع كل الخيال الذى صور الجنة والنار فى الرؤيا الإسلامية بقدر ماكانت رغبة دانتى عارمة فى تخليد محبوبته بياتريتشى التى أحبّها حبّا سما به الى الروحانية فألهمته مالم يكتبه أحد عن أنثى قبلها ، وهى التى منحته دون أن تدرى الصوت الذى تغنّى به ، وصعدت به الى عالم علوى حيث تسلمت بعد ڤرچيل مهمة القيام بدور الدليل المرشد الذى قام به الملاك جبريل مع النبى محمد (ص) ، فكما كان الرسول يسأل عن كل مايقع عليه بصره فيجيبه جبريل ، كذلك كان دانتى يسأل ويجيبه فرجيل فى الجحيم والمطهر ، ثم بياتريتشى فى الفردوس . بل إن مسلك جبريل مع النبى حين هدأ من روعه ساعة شاهد بشاعة الجحيم نجده فى سلوك ڤرچيل حين شدّ من عزم دانتى عند مشاهدته الجحيم ورأى منقوشا عليها : « أيها الواردون تجرّدوا من كل أمل » .

ومثلما قسّمت قصة المعراج الأفلاك السماوية كما جاء فى التنزيل الحكيم الى سبع سموات متّخذة رموز الأحجار الكريمة ومتنوّعة فى تدرّجها الصاعد حتى النورانية التامة ، قسّمها دانتى فى الكوميديا الإلهية الى تسع سموات يعلوها عرش الله . كذلك اقتبس دانتى من التراث الإسلامى ومن قصة المعراج على وجه التحديد فكرة تصنيف الملائكة فى السموات المختلفة ، وتصنيف المذنبين درجات فى مختلف طبقات الجحيم وفق ماارتكبوه من آثام ، كما استعار فكرة الارتقاء السريع من سماء الى سماء أخرى كلمح الخاطر أو انطلاق السهم من القوس من فكرة عروج الرسول من فُلك الى فُلك فى غمضة عين[٩٥] . ولعل دانتى قد استوحى المعراج الذهبى المرفوع الى العلياء من سلّم يعقوب فى سفر التكوين أو من معراج النبى محمد (ص) أو من المعراج الروحى عند محيى الدين بن عربى .

فالعروج الى السماء الذى كان معجزة من معجزات الرسول (ص) له نظائر ، وهذا مثل ماكان من أمر يعقوب ورحلته . تقول التوراة فى سفر التكوين : « فبينما كان يستريح ذات ليلة بعد الغروب ، رأى كما لو كان حلما ، سلّما تستند قاعدته على الأرض ويصل أعلاه الى السماء ، والملائكة يصعدون إليه ويهبطون . ومن أعلى علّيين يخاطب الله يعقوب واعدا إياه أن يحميه ويبارك خلوده » . وهذا السلّم الذى هو الوصلة بين عالم المادة وعالم الروح يتردّد ذكره فى قصة المعراج ، إذ تصوَّر محمدا وهو يرقى درجات سلّم نورانى يسمو من قبة الصخرة الى السماء . أما المطهر فى الكوميديا الإلهية فهو المقابل للصراط والأعراف والبرزخ والجسر والسور والقنطرة وغير ذلك مما جاء بتراث الإسلام .

وكذا نجد مثيلا لهذا الملاك الجليل ذى الجناحين الذى أخذ بيد الرسول ليرقى به الى السماء فى العديد من الحوليات الأسيوية فيما بعد ، ولاسيما النصوص الشامانية[٩٧] التى كان فيها العروج طيرانا والذى يمثل قوة خارقة للطبيعة يُرمز لها بطائر هائل . كذلك كان ثمة اعتقاد فى الخيل ساد الشعوب التركية والمغولية ، إذ كانوا يعزون الى الخيل قدرة على التحليق فى السماء . ومن هذا ماعُزى الى الشامان الأكبر لجنكيز خان فى القرن الثالث عشر من أنه رقى الى السماء ممتطيا جوادا أشهب .

ومن المحتمل أن يكون ديك المعراج الملائكى الدائم التسبيح باسم الله هو الأصل الذى أخذ عنه دانتى نسر جوبيتر . على أنى أرى أن ماذهب إليه تشيرولى من تصوّره وجود علاقة بين النسر رمز امبراطورية الرومان الوارد فى النشيدين الثامن عشر والتاسع عشر من « الفردوس » والديك الملائكى الذى يسبّح بحمد الله فتردد تسبيحه ديكة العالم ليس غير لون من ألوان الإسراف فى الخيال .

ويمضى تشيرولى يعدّد أوجه الشبه بين جنات النعيم المذكورة فى الكوميديا والمعراج ، فيقابل شجرة الحياة بشجرة التوبة أو سدرة المنتهى التى ينبع منها نهران أرضيان هما النيل والفرات ونهران سماويان هما السلسبيل والكوثر يشبّههما بنهر ليتى « نهر النسيان » ونهر إينووى الذى يعيد للإنسان ذكرى الأعمال الصالحة ، غير ناس ذكر الحوريات اللائى يرقصن والسيدات اللاتى يرتّلن فى الفردوس

مشبّها إيّاهن بالحور العين العُرُب الأتراب الهائمات بأزواجهن عشقا ، وهو يرى أن تلك الصورة لاتنطق بعمق عن الأحاسيس والأخيلة التى ترمز إليها . غير أنه يتساءل بعد سرد كل هذه المقابلات قائلا : « هل كان دانتى عاجزا عن أن يتخيّل هذه التجربة الكبرى التى أثّرت فى حياته أيما تأثير ؟ » ويخلص من كل ذلك الى أن أوجه الشبه بين كوميديا دانتى وقصة المعراج مهما تعدّدت لاتنال من جوهر الروح المسيحية فى الكوميديا الإلهية .

ويمضى جبرييلّى على النهج نفسه فيقول : « لقد بات من المعترف به أن هذه النسخ المترجمة كانت تحت بصر دانتى ، ومايبنغى علينا مناقشته الآن ليس العنصر الجمالى أو الإبداعى بل هو العلاقة التى تربط بين العملين من النواحي السيكولوجية والخلقية والثقافية » . وهو ما يحفز على مقارنة النصّين بل يفرض ذلك حتى يتسنى لنا الكشف عن حقيقة العوامل التى أثّرت فى مفهوم دانتى الثقافى وموقفه من المفاهيم الدينية ومكوّنات تفكيره الأصيلة . وهكذا تكون القضية عنده : « هل كان للمعراج تأثير فى مناخ القصيدة والروح التى كُتبت بها وفى المفاهيم التى حَدَّدت رؤية الشاعر ؟

ويعرض جبرييلّى فكرة مونيوث سنديِنو الذى يرى أن العلاقة بين الكوميديا والمعراج هى علاقة الصورة بالأصل ، غير أنه يؤكد أن الصورة قد جاءت أكثر روعة ، إذ أضاف إليها دانتى مزيدا من الجمال والروحانية ، غير أنه لم يكن فى الإمكان أن يكون لهذه الصورة وجود وكيان بدون الأصل .

كذلك يعزّز مونيوث رأى آسين بلاثيوز القائل « بأن ثمة تماثلا فى التكوين والمفاهيم الأخلاقية والدينية والصور والأحداث وصنوف عذاب النار ونعيم الجنة وملاذها البدنية والروحية والرؤى الأخاذة للفردوس السماوى . فكل عنصر فى الكوميديا الإلهية يذكّرنا بالمعراج يجعلنا نرى فى قصيدة دانتى انعكاسا لهذا الأصل . وما أشبه الكوميديا الإلهية بالمسجد الكبير فى قرطبة الذى يبدو غابة من الأعمدة الإسلامية طُوِّعت لعبادة الثالوث المسيحى » .

ولقد شبّه جبرييلّى الوردة التى رسمها دانتى بتلك الوردة الصوفية الإسلامية التى تمثل الأرواح المُصعدة من الأرض الى معارج السماء بالأوراق النضرة العالقة بالوردة والملائكة تحفّ بها مسبّحة باسم الله الأعلى ، والأرواح الآثمة الهاوية الى دركات الجحيم بالأوراق الذابلة التى تتساقط عن تلك الوردة فتكون فى سقوطها وتراكمها أشبه بكومة مدرّجة .

وفى الحق إنه لمن الصعوبة بمكان تحديد المصدر الذى استلهمه دانتى فى كتابة عمله الفنى العملاق ، فقد كان دانتى عبقريا ملهما بقدر ماكان مثقفا واسع الثقافة . وإذا كان المؤرخون يجهدون فى إثبات أنه اطلع على الآداب الإسلامية وخاصة قصة المعراج ، فإن أحدا لايشك فى أنه كان لصيقا بالتراث المسيحى ، وأنه قرأ الكتاب المقدس وخفق فكره وقلبه به أكثر مما خفَق فكره وقلبه بالتراث الإسلامى ، وأن معرفته بسفر التكوين ورؤيا يوحنا أرسخ من معرفته بقصص القرآن الكريم . ومأأجدرنا ونحن نقرأ فردوس دانتى وجحيمه أن نكون كعاشق الزهرة نتنسّم عطرها دون أن نجهد فى أن نعرف المصدر الذى استقت منه كل هذا الأريج .



الحواشى

(١) Iconoclasm . كانت الكنيسة فى العهد المسيحى الأول ضد صُنع صور المسيح والقديسين خشية الردّة إلى الوثنية . وقرب نهاية القرن السادس الميلادى ومطالع القرن السابع ظفرت الأيقونات بتشجيع الدولة البيزنطية الرسمى ، وغدت تُستخدم بوصفها حامية الجيوش والمدن ، فلقد ظل الإيمان بالخصائص السحرية لبعض الصور وممارسة استغلال هذا الاعتقاد أمرا شائعاً فى العالمين المتأغرق والرومانى . وبظهور المسيحية أضيف الى العقائد المتوارثة عن الوثنية القديمة الاعتقاد فى صور المسيح والعذراء والقديسين . وفضلا عن ذلك كان ثمة إيمان جارف بأن القوى الإلهية كامنة فى الصورة الدينية التى حظيت بقدر كبير من التبجيل والقداسة ، باتت معها الصورة أكثر من مجرد تذكرة بالإله أو بالعذراء أو بالقديسين بل امتدادا لشخصياتهم . وطالما كانت هذه الصور قاصرة على الكنيسة أو المبانى الرسمية العامة كان فى الإمكان ترشيد هذه المعتقدات الدينية أو الخرافات الشعبية عن طريق القرارات الكنسية . ولكن ما إن تخطّت هذه الصور أماكن العبادة الى البيوت حتى أصبحت إساءة استخدام الأيقونات بمنأى عن السيطرة والتحكّم ، وهو ما كان عاملا أساسيا فى ضراوة الغضب الذى صاحب حركة تحطيم الصور ، وكانت الأديرة هى العمود الفقرى للدفاع عن الأيقونات إذ كان ثراؤها يعتمد فى المقام الأول على جذب الحجاج وخاصة النساء منهم . ولعل مردّ حركة مناهضة الأيقونات الى تحريم العهد القديم لصُنع التماثيل والصور الدينية وعبادتها ، وكذلك الى الحجج اللاهوتية عن الطبيعة الإلهية للمسيح ، ومن ثم عدم جواز تمثيل شكله . وفى عام ٧٢٦ م . اتخذ الامبراطور ليو الثالث موقفا رسميا ضد الأيقونات الى أن حرّمها تماما عام ٧٣٠ م . ، ومن ثم بدأ اضطهاد عُبّاد الأيقونات الذى بلغ ذروته فى عهد قسطنطين الخامس ٧٤١ — ٧٧٥ م . على أن حركة تحطيم الصور قد انتهت على يد الامبراطورة أيرين اليونانية الأصل حين عقدت فى عام ٧٨٧ المجمع المسكونى السابع فى نيقيه فأدان مبدأ تحطيم الصور (معجم المصطلحات الثقافية [م .م .ث] ، لكاتب هذه السطور ، ١٩٨٦ . الدار المصرية العالمية للنشر : لونجمان) .

(٢) محمد عبد السلام كفافى : جلال الدين الرومى فى حياته وشعره . دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت ١٩٧١ . صفحة ٧٥ و ٧٦ .

(٣) The Miraculous Journey of Mahomet. Miraj-Nameh. Marie-Rose Séguy. Scholar Press London 1977.

(٤) الطبقات : ٨ — ٤٢ .

(٥) أنظر تاريخ الشيخ محمد عبده لرشيد رضا . المجلد الثانى صحيفة ٤٩٨ — ٥٠١ مطبعة المنار .

(٦) Zaki Hassan: The Attitude of Islam towards Painting, Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University. Vol, VII July 1944. pp. 1-15.

(٧) جولد تسيهر . دراسات إسلامية جزء أول ص ٩ — ٣٩ .

(٨) القزوينى : عجائب المخلوقات . جزء ثان . ص ٢٠٩ — ٢١٠ (جوتنجن ١٨٤٨) .

(٩) مورينو . الصور الفنية فى الحمراء .

(١٠) القلقشندى : صبح الأعشى . جزء ثالث ص ٥٢٧ .

(١١) نفح الطيب جزء أول ص ٣٤٤ .

(١٢) فريدريش سار وإرنست هرتزفيلد : رحلة البحث الأثرى فى منطقة دجله والفرات . الجزء الثانى ص ٢٤١ .

(١٣) سفر نامه . جزء أول . ص ٨٠٢ .

(١٤) Thomas Arnold: Painting in Islam. Dover Publications. New York. p.93.

(١٥) انظر :

Ettinghausen: The Unicorn, Freer Gallery art. Occasional Papers, vol. one No, 3 Washington 1950.

(١٦) أنظر مادة « الهلال » فى دائرة المعارف الإسلامية صحيفة ٣٨١ الى ٣٨٥ .

(١٧) المصورة على أحد جدران قاعات قصر الفاتيكان بروما ، وفيها صوّر سقراط وأفلاطون وديوجين وغيرهم .

(١٨) مينجانا : انتشار المسيحية المبكر فى أواسط آسيا والشرق الأقصى . ص ٣١ . مانشستر ١٩٢٥ .

(١٩) التصوير الإسلامى الدينى والعربى . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » ١٩٧٨ ، لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت .

(٢٠) Okasha, Sarwat: The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London 1981.

(٢١) R. Ettinghausen: Arab Painting. Skira p. 13.

(٢٢) G. Weit, et Hautecoeur: Les Mosquées Du Caire, Librairie Ernst Leroux, Paris 1932. p. 170.

(٢٣) A.L. Wensinck: The Second Commandment. Amsterdam pp. 4-5.

(٢٤) Isa Salman: Islam and Figurative Art. Sumer, Vol. XXV, 1969, No 1, 2. pp. 59-96.

(٢٥) Illustration . الصورة الإيضاحية هى التصوير التوضيحى للكتب والمخطوطات ، وهى أيضا ما يُضفيه ذوق الفنان وخياله على اللوحة فى نقله للحقيقة المرئية إلى عين المشاهد (م . م . ث) .

(٢٦) عندما وقعت عين الملك داوود على بتشابع وهى تستحم هام بها على التو واشتهاها ، فأوفد زوجها الى ميدان القتال ليخلو له الجو ويستأثر بها ، وقد عكف عدد كبير من الفنانين على تصوير هذه القصة فى لوحات شديدة الجاذبية .

(٢٧) جاءت قصة سوسنه أو شوشنه فى أحد كتب الأسفار المنتحلة من العهد القديم . ويقال إنها بينا كانت عارية فى حمامها وقع عليها نظر شيخين حاولا استدراجها للمضاجعة فأبت . ومن ثم ادّعيا زُوراً وبهتانا أنهما قد رأياها ترتكب الزنا مع أحد الشبان فى أحد البساتين فصدر الحكم بإعدامها . غير أن النبى دانيال كشف عن براءتها حين استجوب الشيخين كُلًا على حدة عن نوع الشجر الذى جرت جريمة الزنا فى ظلاله ، وإذ اختلفت رواية كل منهما اتضحت براءة سوسنه . وقد اجتذب هذا الموضوع الكثير من المصورين فصاغوا منه لوحات فنية بديعة يأتى على رأسهم رمبرانت وروبنز (م . م . ث) .

(٢٨) Suppl. Turc. 190

(٢٩) قطع ٣٤ × ٢٥٫٥ سنتيمترا ، ذات غلاف من الجلد البنّى اللون المدموغ ، جاء تاريخ إنجازه متأخرا عن تاريخ المخطوطة .

(٣٠) أنظر « تاريخ كَزيده » للقزوينى (١٣٩٢) صحيفة ٧٤٠ .

(٣١) Pavet De Courteille: Mi'raj-Nameh, d'aprés le manuscrit Oigour de la Bibliothéque Nationale, Paris. Ernest Leroux.

(٣٢) Album Hazine 2154.

(٣٣) الإيقونوغرافية هى قائمة الموضوعات التى تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهى تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التى تشمل عدد الصور أو التماثيل أو الأعمال الفنية التى تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهى أيضا كل ما يختص بموضوع فنى مصوّر تصنيفا ووصفاً ، فالإيقونوغرافية المسيحية مثلا تجمع بين عدد من الرموز مع شرحها والإبانة عما تشير إليه . وقد تدل هذه الكلمة أيضا على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التى تعرض لشخصية بارزة فى أحوالها المختلفة مثل الإيقونوغرافية النابليونية أو الشكسبيرية . (م . م . ث) .

(٣٤) انظر « رسالة أضحوية فى أمر المعاد » للشيخ الرئيس ابن سينا ، تحقيق سليمان دنيا . صحيفة ١٢٤ ، ١٢٥ . دار الفكر العربى . القاهرة .

(٣٥) انظر : « تهافت الفلاسفة » للإمام الغزالى ، تحقيق سليمان دنيا . صحيفة ٢٧٣ ـــ ٢٧٩ . دار المعارف . القاهرة .

(٣٦) تمتلك الجمعية الأسيوية الملكية فى لندن جزءا من هذا الكتاب وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى ، كما تحتفظ مكتبة جامعة أدنبره بجزئه الآخر .

(٣٧) الإيلخانات هى الأسرة المغولية التى أسسها هولاكو فى إيران بعد الغزو المغولى وحكمتها حتى سنة ١٣٣٦ م . وقد امتدت دولتهم من السند الى الفرات مع جزء كبير من آسيا الصغرى والقوقاز ، وازدهر عصر هذه الأسرة وخاصة فى العلوم الفلكية والطبية والفنون . انظر الفصل الخامس .

(٣٨) B. Farés: Une Miniature Religieuse dé L'ecole de Bagdad. p.p. 48-49.

(٣٩) Thomas Arnold: Painting in Islam p.p. 95-96.

(٤٠) أنظر : « التصوير الإسلامى الدينى والعربى » . الجزء الخامس ، من موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » . لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

(٤١) سورة الاسراء . آية ١ .

(٤٢) سورة النجم . آية ١٣ — ١٦ .

(٤٣) ١٢ : ١٤ .

(٤٤) المجلد الأول . الجزء الثالث ص ٢١ .

(٤٥) Centaur . القنطورى شعب أسطورى متوحش كان يعيش فى ثيساليا باليونان ، وكان أفراده يشبهون الإنسان رأسا وجسدا ، وكانت أعضاؤهم الباقية أعضاء جياد . ومع أن كثرتهم كانت تميل الى الحروب ومعاقرة الخمر ومعاشرة النساء فقد كان من بينهم محبّون للبشر يصادقونهم ويعلمونهم ويحاربون فى صفوفهم ، وقد اشتهر من بينهم خيرون بوصفه معلما حكيما للآلهة والبشر (م . م . ث) .

(٤٦) T. Arnold: Painting in Islam. p. 119.

(٤٧) ابن هشام : السيرة ص ٢٦٣ .

(٤٨) كانت سلطنة الغزنوى تشمل أفغانستان والجزء الأكبر من إيران ، وامتدت هذه السلطنة الى أجزاء من الهند التى كان لها أثر كبير فى الفن الإسلامى . ولقد كان للسلطان محمود عناية بالثقافة والفنون وغدا بلاطه مركزا حضاريا مشعّا ، وحسبنا دليلا على توطّد أركان الثقافة فى عهده أن الفردوسى نظم الشاهنامة فى ظل إرشاده ورعايته . وكان للحضارة الفارسية السيادة فى بلاطه وفى سائر أنحاء العالم الإسلامى ، تلك الحضارة التى كان للعباسيين قبل ذلك أثر أى أثر فى دفعها إلى الإمام لما رأوه فيها من عراقة وصلة مستمرة بالحضارة البيزنطية .

(٤٩) Hellenistic الفن المتأغرق هو فن المرحلة اللاحقة والأقل كلاسيكية للفن الإغريقى والتى تبدأ من حوالى ٣٠٠ ق . م . إلى ١٠٠ ق . م . . فلقد أدت غزوات فيليب المقدونى والإسكندر والإمارات والممالك التى أنشأها خلفاؤهما الى توسيع نطاق العالم اليونانى ، فانتقل مركز الثقل السياسى الى مصر وآسيا الصغرى وسوريا ، ومن ثم ظهرت تيارات فنية جديدة تنشر الحضارة الهيلينية فى الامبراطورية المتأغرقة بعد الاحتكاك بأهل الشرق وحضاراته وتقاليده [م . م . ث] .

(٥٠) اليعاقبة طائفة مسيحية قالت بالطبيعة الواحدة ، وهى من تعاليم يعقوب البردعى أسقف الرّها ، ويدعون أيضا السريان الأرثوذوكس تمييزا لهم عن السريان الكاثوليك .

(٥١) كانوا من دعاة تحطيم الصور . والنساطرة طائفة من المسيحيين ينتسبون إلى نسطور بطريرك القسطنطينية قطنوا فى كردستان بين الموصل وأرمينيا وازدهرت بينهم حياة الرهبنة فأوفدوا المبشرين الى آسيا الشرقية منذ فجر القرن السادس ، وعنهم انتشرت المسيحية فى فارس والهند والصين .

(٥٢) الزردشتية مذهب إصلاحى اجتماعى عظيم قام به مصلح فذ هو زردشت بعد أن استلهم عقيدته من الفيدا الهندية ، وأضاف إليها إصلاحه الاجتماعى الذى مايزال تأثيره قائما الى الآن فى إيران ، وإن لم يخرج زردشت عن المبدأين الرئيسيين فى دين الفرس وأولهما أن للكون قانونا لايحيد عنه وأن له ظواهر طبيعية لايعتريها التغيير ، وثانيهما أن ثمة صداما بين الخير والشرّ وبين الضوء والظلمة وبين الخصب والجدب ، إلا أن زردشت حصر آلهة الخير فى إله واحد هو أهورامزدا ، كما حصر آلهة الشرّ فى إله واحد هو أهريمن . وهكذا كان زردشت من وجهة النظر العقائدية موحّدا يرى للعالم إلها واحدا ، ومن الناحية الفلسفية ثنويّا لما ينطوى عليه العالم من خير وشرّ فى صراع مستديم [م . م . ث] .

(٥٣) تُعزى الغنوصية الى كلمة غنوصيس اليونانية أى المعرفة ، وهى حركة فلسفية ودينية نشأت فى العصر المتأغرق ، وتؤمن بأن الخلاص لايتم بالإيمان وأعمال الخير وإنما بالمعرفة . ويقول الغنوصيون بالثنائية أى بالتمييز بين الخير والشرّ ، إذ يعدّونها العنصرين الأساسيين للوجود . وقد أدمجوا فى تعاليمهم شيئا من السحر والشعوذة ، وكان للغنوصية أثرها فى المسيحية إذ حملتها على تحديد العقيدة ومحاربة الهرطقة [م . م . ث]

(٥٤) مدينة فى تركستان الصينية على ملتقى الطرق التجارية بين الصين والغرب ، فتحها خزر خان مغولستان نحو عام ١٣٩٩ وأسلم سكانها البوذيون فصارت « دار الإسلام » .

(٥٥) W. Heyd: Histoire du commerce du levant au moyen age, Vol. 1 P. 29, Leipzig 1923

(٥٦) T. Arnold: Painting in Islam. P. 65. Dover Publications New York 1965.

(٥٧) الثعالبى : لطائف المعارف صحيفة ١٢٦ .

(٥٨) القرن الثالث الميلادى .

(٥٩) القرن السابع الميلادى .

(٦٠) Ernst Grube: **The Classical Style in Islamic Painting.** Edizioni Oriens, 1968, pp. 11-16.

(٦١) دار الكتب القومية بباريس Pelliot Sogdien 26 والسغد أو الصغد فى آسيا الوسطى أهلها أمة إيرانية الأصل من شعوب ماوراء النهر دخلوا فى طاعة الفرس أيام دارا .

(٦٢) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot Chinois 4031

(٦٣) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Chinois 2683No296 à gauche

(٦٤) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Chinois 4524

(٦٥) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Tibetain 0821

(٦٦) وجه الورقة ١٥ : الملك الذى له سبعون رأسا . ظهر الورقة ١٣ : الملك الذى يعين أرزاق جميع المخلوقات .

(٦٧) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot Chinois 4523

(٦٨) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Chinois 2870

(٦٩) Pelliot, Chinois 2870

(٧٠) وجه الورقة ١٩ وغيرها : رؤيته ﷺ لداوود وسليمان عليهما السلام

(٧١) ظهر الورقة ١٩ : ملك ذو سبعين رأسا الى جانب بحر كبير

(٧٢) Paul Pelliot: Mission Paul Pelliot, Vol.3
Daldour, Aqour et Soubachi. Planche lxxxI. Fig. 170 Budha assis et scéne de l'enfer. Paris 1967.

(٧٣) من أهل نيسابور بخراسان ، ولد بين عامى ١١٣٣ و ١١٤١ ومات عام ١٢١٠

(٧٤) التصوير الخطّى هو التشكيل الذى يعتمد فى تأثيره على المُشاهِد على الأشكال المكوّنة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية والتظليل [م . م . ث]

(٧٥) التجسيم هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثى الأبعاد فوق مسطح ذى بعدين [م . م . ث] .

(٧٦) ظهر الورقة ٣٤ : إحضار الملائكة ثلاثة أقداح ...

(٧٧) رقم خزينة ٢١٥٤ .

(٧٨) Richard Etinghausen: **Persian Ascension miniatures of the Fourteenth Century.** Academia national Dei Lincei, Ottava Seduta. Rome 1957. pp. 366-383

(٧٩) التضاؤل النسبي : هو إيحاء بالعمق الفراغي والبُعد الثالث فى مسطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنت عمقا . وهو خدعة بصرية تضفى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق . [م . م . ث] .

(٨٠) كانوا يسمّونها قديما باسم «آريه» نسبة الى السلالة الآرية .

(٨١) هم أقرب تيارات الشيعة الى أهل السُّنة ، وبينهم وبين الشّيعة الإمامية خلاف كبير .

(٨٢) أبو العلا عفيفى : التصوّف والثورة الروحية فى الإسلام . دار المعارف ١٩٦٣ صحيفة ١٣٩ .

(٨٣) أحمد ناجي القيسي : عطار نامه . منطق الطير . مطبعة الإرشاد . بغداد

(٨٤) أبو العلا عفيفى : التصوّف والثورة الروحية فى الإسلام صحيفة ١٣٦ و١٣٧ .

(٨٥) أربرى : تراث فارس . اشترك فى كتابته وراجع ترجمته د. يحيى الخشاب/ ١٩٥٩ صحيفة ٢١٣ .

(٨٦) يذكر زكريا القزويني فى كتابه « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » أن ملائكة السماء الدنيا على صورة البقر ، ألوانها أسود وأبيض وقرونها زرق وطرف ذيلها أسود ، وأن ملائكة السماء الثانية على صورة العقاب سوداء اللون ، رجلاه ومنقاره زرق وصدره ورؤوس أجنحته ذهب ، وأن ملائكة السماء الثالثة على صورة النسر وردىّ اللون أطراف ريشه سود وصدر أجنحته ذهب منقط ريشها بسواد ، وأن ملائكة السماء الرابعة على صورة الخيل زرق الألوان ، وأن ملائكة السماء الخامسة على صورة الحور العين ، وأن ملائكة السماء السادسة على صورة الولدان ، وأن ملائكة السماء السابعة على صورة بنى آدم !

(٨٧) يسوق ابن عباس وصف السموات السبع فى روايته على النحو التالى : السماء الأولى من دخان ويقال لها الرفيعة ، والثانية من حديد يقال لها الماعون ، والثالثة من نحاس يقال لها المزينة ، والرابعة من الفضة يقال لها الزاهرة ، والخامسة من الذهب الأحمر واسمها المنيق ، والسادسة من ياقوتة خضراء اسمها الخالصة ، والسابعة من ذرّة بيضاء يقال لها العجيبة .

(٨٨) أسين بلاثيوس : ابن عربى . حياته ومذهبه . ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوى . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .

(٨٩) هو مؤرخ حياة القديس فرنسيس الأسيزى ، وكان النص الإسبانى موجودا أيام الملك ألفونسو ، وماق الإسكوريال هو خلاصة له .

(٩٠) José Mûnoz Sendino: La Escala de Mahoma. Madrid 1949

(٩١) Enrico Cerulli: Il libro della scala e la questione della fonti arabo-Espagnole Della Divina Comedia 1949.

(٩٢) Francesco Gabrielli: Dal mondo dell'Islam nouve saggi di storia e civilita Musulmana. Milano-Napoli. Riccardi 1944. PP. 156-162.

(٩٣) تشيرولى : نفس المصدر السابق .

(٩٤) أبو العلا عفيفى : التصوّف . الثورة الروحية فى الإسلام ١٩٦٣ — دار المعارف ص ١٣٩ .

(٩٥) لويس عوض : على هامش الغفران . الكوميديا الإلهية . الجحيم والفردوس . صحيفة الأهرام فى ٦٤/١٢/٤ ، ٦٤/١٢/١١ .

(٩٦) هذا الى مايُظن من أن سلّم يعقوب مأخوذ بدوره من الزقورة البابلية وسلّمها المُصْعِد .

(٩٧) الشامان شخص يعمل بالكهانة والتطبيب والسحر مستعينا بقدرة خاصة على التحكم فى قوى الطبيعة ، فهو يداوى المرضى ويشرف على تقديم القرابين فى العشيرة ، وهو مرشد الأرواح فى العالم الآخر ، وهو قادر على إتيان ذلك كله من خلال وسائله فى الانجذاب الصوفى بمعنى قدرته على التخلى عن جسده وفق مشيئته . ويغدو المرء « شامانا » فى سيبريا وأواسط آسيا باكتسابه هذه القوى عن طريق الوراثة أو اصطفائه بواسطة قوى الطبيعة ذاتها ، أو من خلال « النداء الباطنى التلقائى » وهو شعور المرء بأنه مدعو للقيام بهذه المهمة [م .م .ث] .

أبو عبد الله محمد القرطبي : الجامع لأحكام القرآن . الجزء العاشر صحيفة ٢٠٤ ــ ٢١١ دار الكتب المصرية ١٣٥٩ هـ (١٩٤٠ م) .

أبو العلا عفيفي : التصوف . الثورة الروحية فى الإسلام دار المعارف ١٩٦٣ .

ابن كثير : السيرة النبوية ٧٠١ ــ ٧٧٤ هـ الجزء الثانى صحيفة ٩٣ ــ ١١٢ ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ١٣٨٤ هـ (١٩٦٤ م) .

ابن سينا : رسالة أضحوية فى أمر الميعاد للشيخ الرئيس . تحقيق سليمان دنيا . دار الفكر العربى ١٩٤٩ .

ابن سعد : الطبقات الكبرى ٨ : ٤٢

البيهقى : دلائل النبوة (٣٨٤ ــ ٤٥٨ هـ) الجزء الثانى صحيفة ١٦ ــ ١٥١ ، الناشر محمد عبد المحسن الكتبى صاحب المكتبة السلفية بالمدينة المنورة

الحافظ بن كثير القرشى الدمشقى تفسير ابن كثير (٧٧٤ هـ) ومايليه فى أدنى الصحائف تفسير الإمام البغوى (٥١٦ هـ) الجزء الخامس صحيفة ١٠٧ ــ ١٤١ مطبعة المنار بمصر ١٣٤٦ هـ

أسين بلاثيوز : ابن عربى . حياته ومذهبه . ترجمة عن الإسبانية عبد الرحمن بدوى مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥

السيوطى : الخصائص الكبرى أو كفاية الطالب اللبيب فى خصائص الحبيب . تحقيق محمد خليل هراس . دار الكتب الحديثة ص ٣٧٧ ــ ٤٤٩ .

أربرى وغيره : تراث فارسى : اشترك فى كتابته وراجع ترجمته يحيى الخشاب . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ .

الغزالى : تهافت الفلاسفة للإمام الغزالى . تحقيق سليمان دنيا . دار المعارف

أحمد ناجى القيسى : عطار نامه ، منطق الطير ، مطبعة الإرشاد ، بغداد

الثعالبى : لطائف المعارف . صحيفة ١٢٦ .

الثعلبى : قصص الأنبياء .

بدر محمد عسل : السراج الوهاج فى الإسراء والمعراج ١٣٥٦ هـ ، (١٩٣٧) .

ثروت عكاشة :تاريخ الفن ، « العين تسمع والأذن ترى » .

الفن المصرى القديم . الجزء الأول. دار المعارف بمصر . ١٩٧١ .

الفن العراقى القديم . الجزء الرابع . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٣ .

التصوير الإسلامى الدينى والعربى ، الجزء الخامس . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٥

جمال الدين القاسمى الدمشقى : الإسراء والمعراج . مطبعة الفيحاء بدمشق الشام ١٣٣١ هـ
رشيد رضا : تاريخ الشيخ محمد عبده . المجلد الثانى . مطبعة المنار .
زكريا القزوينى : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدّمه وحقّق له فاروق سعد . دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٧٣ .
شهاب الدين الخفاجى : نسيم الرياض فى شرح شفاء القاضى عياض . دار سعادت ١٣١٢ هجرية .
لويس عوض : على هامش الغفران . الكوميديا الإلهية . الجحيم والفردوس . صحيفة الأهرام فى ٦٤/١٢/٤ ، ٦٤/١٢/١١ .
نجم الدين الغيطى : المعراج الكبير . مطبعة الحلبى ١٣٤٧ هـ .
عبد الرحمن بدوى : ابن عربى . حياته ومذهبه . ترجمة عن آسين بلاثيوز . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .

ثبت المراجع الأفرنجية

Arnold, Thomas Painting in Islam. Dover Publications. New York 1965.

Binyon, Laurence, J,V.S.Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Dover Publications New York 1971.

Cerulli, Enrico: Il Libre della scala e la questione Delle forti Arabo-spagnole della Divina Commedia. Bibliotica Apostolica Vaticana, 1949,

Corbin, Henry, Rêmy Cottevieille-Giraudet, Jean David-Weill, Eustache de Lorey et George Salles: Les Arts de l'Iran, l'ancien Perse et Bagdad. Bibliothéque Nationale, Paris 1938.

De Courteille, Pavet: Traduit et annoté Mirâdj-Nâmeh, d'apres le manuscrit Ouigour de la Bibliothéque Nationale. Paris, Ernest Leroux, Editeur 1882.

Ettinghausen, R: Arab Painting. Skira.

Ettinghausen, R: Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century. Acedemia National Dei Lincei, Ottava Seduta. Rome 1957.

Gabrielli, Francesco: Dal Mondo dell' Islam nuove Saggi di storia e civilita musulmana. Milano-Napoli. Riccardi 1944 P.P 156-182.

Gray, Basil: Persian Minatures. A Mentor-Unesco Art Book 1962.

Grube, Ernst: The Classical style in Islamic Painting. Edizione Oriens 1968.

Hassan Zaki: The Attitude of Islam towards Painting. Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I Univ rsity Vol. Seven. July 1944.

Heyd, W.: Histoire du Commerce du levant au Moyen Age, Vol, one. Leipzig 1923.

Huyghe, René: Dialogue avec le visible, Flammarion, 1955.

Isa Salman: Islam and Figurative Art, **Sumer** Vol.xxv 1969, Nos 1,2 P.P. 59-96.

Okasha, Sarwat: The Muslim Painter and the Divine, The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London 1981.

Pelliot, Paul: Mission Paul Pelliot Vol.3 Daldour, Aqour et Soubachi: Planches, Paris 1967.

Stchoukine, Ivan: Les Peintures des Manuscrits Timurides. Librairie Orientaliste, Paul Geuthner Paris 1954.

Weit et Hautecoeur: Les Mosquées du Caire. Librairie Ernst Leroux, Paris 1932.

Wensinck, A.J: The Second Commandment. Amsterdam.

كتب للمحقق

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

(الصور الملونة بهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو ») .

١ — الفن المصرى القديم : العمارة	تأليف	طبعة أولى ١٩٧١
٢ — الفن المصرى القديم : النحت والتصوير	تأليف	طبعة أولى ١٩٧٢
٣ — الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	تأليف	طبعة أولى ١٩٧٦
٤ — الفن العراق القديم	تأليف	طبعة أولى ١٩٧٤
٥ — التصوير الإسلامى الدينى والعربى	تأليف	طبعة أولى ١٩٧٨
٦ — التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٢
٧ — الفن الإغريقى	تأليف	طبعة أولى ١٩٨١
٨ — الفن الفارسى القديم	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٧
٩ — فنون عصر النهضة	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٧
١٠ — الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليفيه ميسيان)	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٠
١١ — القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	تأليف	طبعة أولى ١٩٨١
١٢ — الإغريق بين الأسطورة والإبداع	تأليف	طبعة أولى ١٩٧٨
١٣ — ميكلا نجلو	تأليف	طبعة أولى ١٩٨٠
١٤ — فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى (أثر إسلامى مصور)	تأليف	طبعة أولى ١٩٧٤

أعمال الشاعر أوفيد

١٥ — ميتا مورفوزس (مسخ الكائنات)	ترجمة	طبعة أولى ١٩٧١
		طبعة ثانية ١٩٨٢
١٦ — آرس أماتوريا (فن الهوى)	ترجمة	طبعة أولى ١٩٧٣
		طبعة ثانية ١٩٧٩

أعمال جبران خليل جبران

١٧ — النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٩
		طبعة ثانية ١٩٦٦
		طبعة ثالثة ١٩٧٤
		طبعة رابعة ١٩٧٩
		طبعة خامسة ١٩٨٠
		طبعة سادسة ١٩٨٥
١٨ — حديقة النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٠
		طبعة ثانية ١٩٧٢
		طبعة ثالثة ١٩٧٤
		طبعة رابعة ١٩٧٩
		طبعة خامسة ١٩٨٠
		طبعة سادسة ١٩٨٢
١٩ — عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٢
		طبعة ثانية ١٩٧٤
		طبعة ثالثة ١٩٨٠
٢٠ — رمل وزبد : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٣
		طبعة ثانية ١٩٧٤
		طبعة ثالثة ١٩٨٠
٢١ — أرباب الأرض : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٥
		طبعة ثانية ١٩٨٠
٢٢ — روائع جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة	ترجمة	طبعة أولى ١٩٨٠
٢٣ — كتاب المعارف لابن قتيبة	تحقيق	طبعة أولى ١٩٦٠
		طبعة ثانية ١٩٦٩
		طبعة ثالثة ١٩٧٢
		طبعة رابعة ١٩٧٧
		طبعة خامسة ١٩٧٨
٢٤ — مولع بفاجنر : لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٥
٢٥ — ريتشارد فاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى ١٩٧٥
٢٦ — المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٧
٢٧ — إنسان العصر يتوج رمسيس	تأليف	طبعة أولى ١٩٧١
٢٨ — مذكرات الرائد طومسون : لبيير دانينوس	ترجمة	طبعة أولى ١٩٦٤
٢٩ — إعصار من الشرق أو [جنكيزخان]	تأليف	طبعة أولى ١٩٥٢
		طبعة ثانية ١٩٥٧
		طبعة ثالثة ١٩٦٢
		طبعة رابعة ١٩٧٥
٣٠ — العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٠
		طبعة ثانية ١٩٥٩
		طبعة ثالثة ١٩٦٤
٣١ — السيد آدم : بات فرانك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٨
		طبعة ثانية ١٩٦٥
٣٢ — سروال القس : لثورن سميث	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٢
		طبعة ثانية ١٩٧٦
٣٣ — الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٢
		طبعة ثانية ١٩٥٢
٣٤ — قائد البانزر : للجنرال هاينز جوديريان	ترجمة	طبعة أولى ١٩٥٢
٣٥ — حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى ١٩٥١
دعوة البطولة والمقاومة الشعبية	تأليف بالمشاركة	طبعة ثانية ١٩٦٧
٣٦ — تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٤
٣٧ — علم النفس فى خدمتك	ترجمة	طبعة أولى ١٩٤٥
٣٨ — مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والأدباء والفنانين		طبعة أولى ١٩٨٣
٣٩ — معجم المصطلحات الثقافية [انجليزى — فرنسى — عربى]		طبعة أولى ١٩٨٧
٤٠ — معراج نامة [أثر إسلامى مصور]		طبعة أولى ١٩٨٧
٤١ — مذكراتى فى السياسة والثقافة		طبعة أولى ١٩٨٧

دراسات

٤٢ — المشاكل المعاصرة للفنون العربية — لمنظمة اليونسكو
نشر بمجلة مواقف عربية . العدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت

٤٣ — حرية الفنان — لمنظمة اليونسكو — نشر بمجلة عالم الفكر
المجلد الرابع . يناير ١٩٧٤ . الكويت

بالفرنسية

٤٤ — Ramsés Re-couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort. (UNESCO» 1974.

بالإنجليزية

٤٥ — In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage (UNESCO). 1972

٤٦ — The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact of Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London 1981.

تحت الطبع

* الفن الرومانى	الهيئة المصرية العامة للكتاب
* فن بيزنطة والعصور الوسطى	الهيئة المصرية العامة للكتاب





دار المستقبل العربي